Štúdie: S. Šmatlák, Vajanského Tatry a more. M. Gáfrik, Básnická medzigenerácia. J. E. Elsberg, Problémy realizmu a úlohy literárnej vedy.

Rozhľady: J. Gregorec, Próza Janka Alexyho. J. Béder, Hurbanova koncepcia Ľudovíta Štúra.

ARCHÍV KRITIKA GLOSY

3 číslo • ročník VI • 1959

Slovenská literatúra

PRINTED IN CZECHOSLOVAKIA

časopis Slovenskej akadémie vied

OBSAH

ŠTÚDIE
Šmatlák S., Vajanského Tatry a more 265
Gáfrik M., Básnická medzigenerácia 286
Elsberg J. E., Problémy realizmu a úlohy literárnej vedy (I. časť) . . . 308

ROZHĽADY
Gregorec J., Próza Janka Alexyho 331
Béder J., Hurbanova koncepcia Ľudovíta Štúra 344

ARCHÍV
Kolafa Š., Archiv Dušana Makovického 356

KRITIKA
Kusý I., Monógrafia o Jilemnickom 366
Chorváth M., Timravin sborník 369
Šmatlák S., Litteraria — nový sborník literárnovedných prác 373
Felix J., Francúzska monografia o Máchovi 376

GLOSY
Ambruš J., Kedy vyšiel Hollého Sláv? 379

Z KNÍH A ČASOPISOV 380

ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE
ROČNÍK VI, 1959 — ČÍSLO 3

Vydáva
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

Hlavný redaktor: dr. Ivan Kusý
Redaktori: dr. Oskár Čepan a Vladimír Petrík
Redakčná rada: akademik SAV Andrej Mráz, dr. Ján Mišianik, dr. Karol Rosenbaum, dr. Stanislav Šmatlák, Juraj Špitzer
Redaktor časopisu Andrej Šumec. Technický redaktor Vladimír Štefanovič

Redakcia: Bratislava, Klemensova 27
Vychadza štvrťročne raz. Ročné predplatné Kčs 28,—, jednotlivé číslo Kčs 7,—
Rukopis zadaný v júni, vytlačené v auguste 1959
Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod Žilina
Povolené výmerom PIO 7 293/50-III/2 — X—007079
Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky prijíma každý poštový úrad a doručovateľ.

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ROČNÍK VI 1959 ČÍSLO 3

STANISLAV ŠMATLÁK

VAJANSKÉHO TATRY A MORE

Keď sa r. 1879 v 8. čísle Orla zjavila Vajanského výzva k čitateľstvu, aby sa prihlasovalo za odberateľov zamýšľanej zbierky básní *Tatry a more*, redakcia Orla v sprievodnej poznámke nepokladala za potrebné nejako bližšie predstaviť autora. Odvolala sa na to, že „Vajanský získal si už dosiaľ dobré meno u slovenského obecenstva" a vyslovila nádej, že jeho „podnik bude mať dobrý odbyt". A skutočnosť čoskoro prevýšila i najsmelšie nádeje: do novembra toho istého roku dosiahol počet predplatkov na chystanú Vajanského zbierku číslicu takmer 1200 exemplárov, čo bol náklad básnickej zbierky u nás do tých čias, ba ani dlho potom nevídaný. (Na porovnanie: Zobrané spisy básnické Hviezdoslava začali v deväťdesiatych rokoch vychádzať iba v náklade 600 exemplárov.) Vajanského zbierka zvíťazila u čitateľov ešte skôr, než vyšla na svetlo z oficíny Kníhtlačiarskeho účastinárskeho spolku v Martine. Stalo sa tak nielen preto, že Vajanského meno malo už skutočne „dobrý zvuk" — jeho nositeľ bol známy ako publicista, prozaik, prekladateľ (r. 1876 vydal preklad knižky básní nemeckého básnika Scheffela *Žalmy z hôr)* i ako syn Jozefa Miloslava Hurbana — ale i preto, že čitatelia si vedeli pomerne veľmi dobre predstaviť celkový charakter a náplň budúcej Vajanského básnickej zbierky. Vajanský totiž práve v rokoch 1878-79 prenikol do vedomia slovenského publika predovšetkým ako básnik a najmä r. 1879 uverejnil v Orle celý rad významných básní, ktoré sa mali stať súčasťou chystanej zbierky (z väčších skladieb to bol *Maják* a *Ratmír*, potom *Gnom, Havran*, z drobnejších *Guslar, Jelena, Jedľa*). Okrem toho rok predtým vzbudil Vajanský pozornosť úryvkami z väčšieho básnického plánu, ktoré pod názvom *Vít* uverejňoval v Nár. nov. i v Orle. Zo všetkého toho bolo zrejmé, že vo Vajanskom sa zjavil básnik, ktorý svojou umeleckou potenciou vyniká nad nízky priemer básnickej produkcie sedemdesiatych rokov a ktorý vnáša do slovenskej poézie nové tendencie, nové koncepcie. Záujem o jeho ucelené predstavenie sa verejnosti bol teda celkom opodstatnený.

Vajanského básnická tvorba však i objektívne priniesla do vývinu slovenskej poézie kvalitatívne nové prvky a jeho Tatry a more, ako to povedal Štefan Krčméry, „sú v slovenskej literatúre všelijako rozhraničujúce". Najčastejšie býva zdôrazňovaný ich rozhraničujúci význam v oblasti vývinu slovenského verša a rok ich vydania býva pokladaný za dátum završujúci obdobie prechodu od štúrovského sylabizmu k novému nastoleniu veršového systému stopovo, t. j. metricky organizovaného. No toto nie je ani jediná, ani najdôležitejšia nová kvalita, exponovaná Vajanského básnickou tvorbou z hľadiska vývinu slovenskej poézie. Vajanský totiž — a v tom je podobný Hviezdoslavovi — hľadá a sčasti i prináša nový básnický postoj ku skutočnosti, usiluje sa sformovať

do novej podoby lyrického hrdinu slovenskej poézie. A hoci výsledok tohto úsilia je badateľne iný než u Hviezdoslava, predsa možno nájsť medzi nimi spoločného, i keď všeobecne formulovaného menovateľa. I Vajanského lyrický hrdina chce stáť uprostred konkrétneho spoločenského života a chce priamo, bez sprostredkujúceho rúcha romantickej alegórie alebo symboliky básnicky odrážať a formovateľsky pôsobiť na život. Toto je základný znak, ktorým sa Vajanského poézia intencionálne odlišuje od tvorby predchádzajúcej generácie štúrovskej: Vajanský tiež chcel vyviesť slovenskú poéziu od sládkovičovskej „dúhy-nádeje" a bottovskej alegórie ku „skutočnému životu", historicky konkrétnemu, prítomnému. Túto svoju vôľu celkom jasne vyjadril i teoreticky v článku o vydaní Bottových Spevov (Nár. nov., 1880, č. 59—63), kde sa pokúsil formulovať rozdielnosť básnických úloh medzi Bottom (a štúrovskou generáciou vôbec) a tvorbou novej generácie. O Bottovi tu hovorí, že ešte neukázal vo svojej poézii cestu „z bájneho čarokrážu ku skutočnosti básnickej", že „on je iba predtucha veľkej skutočnej poézie slovenskej", pretože jeho poézia väzí ešte v hmle alegorických svetov, a jeho „postavy sú hmlisté, neurčité", to znamená, že nie sú umeleckou reprodukciou skutočných, živých ľudí. Z tejto stránky kladie nad Bottu Sládkovičovho *Detvana,* ktorý aspoň naznačil cestu ku skutočnosti, i keď ani on opravdivú „básnickú skutočnosť" ešte nevytvoril. („Botto nás nevyviedol z pošmúrnych dúbrav poviestkárstva, Sládkovič nás pomkol aspoň na kraj tamtej báječnej obory.") Vajanský nechce síce stavať tvorbu svoju a svojej generácie ostro proti tvorbe predošlej generácie, no zdôrazňuje novosť úlohy, ktorá na ňu čaká: „My sa učiť musíme od neho (t. j. od Bottu), ale musíme o krok ďalej. Naša poézia musí ovšem stáť na tých základoch, ako jeho alegorická múza, ale musí na nich stavať. Botto nenie staviteľom konkrétnych poetických budov. Jeho koncepcia je mdlá, ba povedzme rovno pravdu, jemu chýba dar koncepcie."

Brané doslova, Vajanský tu Bottovi (i celej básnickej generácii štúrovskej) zjavne krivdí, ak hovorí, že mu chýbal dar koncepcie. (Podstatou Bottovej básnickej koncepcie bola práve alegória ako osobitná umelecká forma odrazu skutočnosti.) Avšak z hľadiska literárnohistorického treba v týchto slovách vidieť predovšetkým vyjadrenie potreby vybudovať novú, odlišnú básnickú koncepciu skutočnosti, takú koncepciu, ktorá by sa zaobišla bez sprostredkujúcich prvkov básnickej „deformácie" reality (alegória, symbolika) a ktorá by bola založená na zásade priamej, bezprostrednej umeleckej „reprodukcie" skutočnosti. „Konkrétne poetické budovy", ktoré majú byť výsledkom tejto novej koncepcie poézie, majú byť teda verným odzrkadlením skutočného, konkrétneho života, uprostred ktorého stojí básnik novej generácie. Je to celkom jasne razený program umeleckého realizmu i pre slovenskú poéziu, ten istý program, ku ktorému sa bez teoretických formulácií úporne predierala i tvorba Pavla Országha Hviezdoslava v sedemdesiatych rokoch. Vynára sa otázka, nakoľko a akým spôsobom sa podarilo Vajanskému uplatniť tento program, túto novú básnickú koncepciu pri stavbe „konkrétnych poetických budov" v jeho vlastnej tvorbe.

Vajanského básnický postoj, podobne ako Hviezdoslavov, je od začiatku sprevádzaný pocitom hlbokej nespokojnosti so stavom a úrovňou súčasnej domácej produkcie i so stavom slovenského spoločenského života. Vzájomný korešpondenčný styk obidvoch týchto básnikov, nadviazaný na jar r. 1879, začal sa práve kritickou analýzou literárnej i spoločenskej situácie u nás. Vajanský v liste z 23. 4. 1879 uznáva Hviezdoslava za jediného povolaného básnika v súčasnej dobe na Slovensku a k ostatnej básnickej produkcii poznamenáva: „Veď

je to hrozná spústa na tom poli u nás. Tu pri Orle vidím tie príspevky, ktoré mi neukázali posiaľ ani najmenšej stopy zobúdzajúceho sa talentu. Málo prichádza, a čo dôjde, to je tá suchá bieda de Garamsek." Hviezdoslav tento pochmúrny obraz ešte rozširuje a dáva mu platformu spoločenskú (list z 26. 5. 1879): „Čo v svojom dopise spomenuls', to všetko cítim a týmže spôsobom ponímam i ja sám. Niet života, niet histórie, niet obživujúceho zaujatia za rozvoj literárny, niet rady, pokynutia, pomoci: niet pohnútok, motívov!... Beda! beda! bezcieľna všednosť, naničhodné živorenie!" A práve tejto „bezcieľnej všednosti" a nudnému poetickému živoreniu odhodlal sa Vajanský vypovedať boj. Uvedomil si, tak ako pred ním mladý Országh, že predpokladom úspechu je tu pozdvihnutie spoločenskej vážnosti básnickej tvorby, to znamená jej oslobodenie od služobnosti iným ideologickým oblastiam, predovšetkým náboženstvu a konfesionalizmu. Lebo i keď badať u Vajanského sklon k dogmatickému moralizovaniu a preceňovaniu prítomnosti etických zložiek v poézii (vidieť to najmä na jeho literárnej publicistike), predsa vedomie zásadnej osobitosti a umeleckej špecifickosti básnickej tvorby upevnilo v ňom myšlienku „vnútornej slobody" básnika a dovolilo mu viesť hraničnú čiaru medzi poéziou a náboženstvom.[1] Literárnohistorický význam tejto separácie poézie a náboženstva, ako sme videli už pri mladom Hviezdoslavovi,[2] bol v tom, že sa ňou prelamovali hrádze „kresťansko-národnej básnickej tematiky a poézii sa uvoľňovala cesta do všetkých oblastí psychy ľudského indivídua i spoločenského života. Pritom ak Hviezdoslav túto emancipáciu básniaceho subjektu prežíval predovšetkým intenzívne, to znamená tak, že sondy svojej introspekcie zapúšťal do poézii predtým neprístupných hĺbok ľudského subjektu, aby sa odtiaľ len pomaly a s veľkým úsilím prelamoval k pravdivému chápaniu a vernému odrážaniu reality objektívneho sveta, zatiaľ Vajanský vnútornú slobodu básnika uplatňuje skôr extenzívne, čo znamená toľko, že ho nevábia tak skryté priestory subjektívneho ľudského ducha, ako pestrá rozmanitosť okolitého sveta a spoločenského diania. „Vajanský nie je jednostajný. Skôr prekvapuje, než unavuje. Tatry a more samy — koľká to rozmanitosť! Niet možno dvoch básní, ktorých sujet by susedil, ktorých strofa by bola rovnaká. Bol človek mnohonásobný, spod ktorého pera ten zväzok vyšiel", hovorí výstižne Štefan Krčméry (Stopäťdesiat rokov slov. literatúry II, 16). Pravda, ak z jednej strany táto „mnohonásobnosť" Vajanského-básnika znamená skutočné obohatenie slovenskej poézie o nové témy i nové žánre, z druhej strany práve táto tematická a žánrová rozmanitosť Vajanského poézie spôsobuje i akúsi malú sústredenosť jej charakteru, to, že obraz básnika sa príliš triešti na pestré úlomky, z ktorých každý skrýva v sebe možnosti nového, azda i protichodného smerovania. A dá sa povedať, že ďalší vývin Vajanského poézie vcelku charakterizuje postupné odumieranie jednotlivých možností smerovania a čím ďalej,

[1] Vajanský r. 1884, teda už po prudkých útokoch na „mravnú neviazanosť" Vrchlického poézie, oboril sa rovnako prudko na konfesionalizmus a teologizmus moravského časopisu Obzor a nerozpačite formuloval rozdielnosť medzi poéziou a náboženstvom: „Poézia vôbec nesmie byť slúžkou, ona je suverénna, sama osebe, pre seba tvorí slnko, zohrievajúce ľudstvo. I litánia má svoj vysoký význam, lenže ten neleží v poézii jej koncepcie, ale v niečom inšom, v čisto náboženskom... Poézia má iné úlohy, ona neprotiví sa síce žiadnej christianskej pravde, no nejestvuje, aby jej učila." SP IV, 1884, 90.

[2] Porovnaj k tomu štúdiu *Význam básnických počiatkov Pavla Országha Hviezdoslava pre vývin slovenskej poézie* v časopise Slovenská literatúra II, 1955, najmä pasáž o neuverejnenej polemike mladého Országha s J. M. Hurbanom, 283-4.

tým zjavnejšie redukovanie poézie na úzku platformu reprodukcie nie života, ale básnikovej ideológie. Súviselo to akiste i s tým, že Vajanskému sa básnická tvorba stala postupne iba „vedľajšou" umeleckou činnosťou popri tvorbe prozaickej, no korene toho treba vidieť už v období, keď sa zdalo, že poézia bude skutočnou doménou Vajanského tvorivého ducha. Tieto korene väzia totiž práve vo vnútornej „rozmanitosti", „mnohonásobnosti" Vajanského poézie už v zbierke Tatry a more; inými slovami, v stretnutí priveľkého množstva rozličných tendencií a zámerov, po ktorých nenasledovala zjednocujúca básnická syntéza. Pozrime sa preto na charakter i „osudy" tejto básnickej „rozmanitosti" vo Vajanského poézii.

Už pohľad na obsah zbierky Tatry a more presvedčivo ukazuje skutočne pestré tematické i žánrové zloženie tejto prvej knihy Vajanského poézie. Vidíme tu sedem oddielov: prvý *(Zvuky)* a posledný *(Dozvuky)* tvoria drobné lyrické básne, druhý oddiel je vyplnený veršovanou poviedkou o sile vášne a lásky *(Maják)*, tretí oddiel *(Jaderské listy)* tvorí cyklus šiestich básní, zachytávajúcich básnikove zážitky z pobytu v Dalmácii, názov štvrtého oddielu *(Sny a báje)* prezrádza, že sa tu básnik prenáša do ríše poetickej alegórie, piatym oddielom je samostatná epická báseň *Ratmír* s historickou tematikou z čias Matúša Trenčianskeho a šiesty oddiel nás uvádza do najživšej prítomnosti, pretože v básni *Herodes* nachádzame rozprávanie o tragickom príbehu dvoch slovenských detí-sirôt, násilne odvlečených do južných maďarských krajov. Teda naozaj: čo oddiel, to iná tematika, ba aj iný básnický žáner. A neraz aj iná tendencia z hľadiska vývinových potrieb súdobej slovenskej poézie.

Určitá „viacnásobnosť" básnickej tváre Vajanského je badateľná predovšetkým na jeho lyrických básňach. Pravda, treba pripomenúť, že Vajanského lyrika je od samého začiatku pomerne skúpa na slovo, ktoré by dávalo nahliadnuť priamo do básnikovho vnútra, ale že sa radšej upína k témam „objektívneho" charakteru, politickým *(Anglii, Päsťou)*, národným *(Tatry a more, Pýcha Tatier)* alebo reflexívno-opisným *(Na Silvestra 1878, V priepasti* a i.). I tak však z nej presvitá básnikov lyrický subjekt dvojakým spôsobom: raz ho vidíme zastretý ľahkým závojom osobného smútku, či skôr melancholie *(Jedľa, U rybára)*, inokedy v citovej podobe opačnej, plný sviežeho rozmaru a radostnej pohody *(Žart luny)* alebo v póze anekdoticky vtipného spoločníka, ľahko ironického, zaujímavého salónneho rozprávača *(Nôžka)*. „Na tvári ľahký smiech — hlboký v srdci žiaľ", povedali by sme o tomto lyrickom hrdinovi, keby sme nevedeli, že viac než o vnútorne opravdivý životný pocit ide uňho o básnickú štylizovanosť spoločenského postoja. Ukázalo sa to najmä vtedy, keď z týchto dvoch charakterových prvkov, z ľahkej, trochu sentimentálnej melancholie a z nadnesenej, mierne výsmešnej irónie, chcel vybudovať charakter rozprávača vo veršovanom románe, ktorý začal koncipovať r. 1879, teda ešte pred vyjdením zbierky Tatry a more. Hoci toto dielo ostalo torzom (časti z neho boli uverejnené v Nár. nov. a Orle r. 1879 pod názvom *Vít*, vcelku vyšiel tento „fragment románu" pod názvom *Dušinský* až v VI. zväzku Zobraných diel S. H. V. r. 1909), je to jedno z najzaujímavejších i najvýznamnejších básnických podujatí mladého Vajanského. Pravda, je v ňom veľa literárne odvodeného, mladý autor sa tu príliš dôverne prizrel vonkajšej (veršovej) i vnútornej (sujetovej) forme Puškinovho *Eugena Onegina* a natoľko sa dal ním inšpirovať, že možno hovoriť až o jeho imitačnej snahe. (Je to zreteľné najmä na sujetovej stavbe fragmentu, kde sú vzťahy medzi dvoma dvojicami mladých ľudí navodené veľmi podobne ako

v Oneginovi.) To však literárnohistorický význam tohto Vajanského pokusu nijako nezmenšuje.

Vajanský sa v *Dušinskom* pokúsil predovšetkým o vytvorenie nového štýlu epického rozprávania vo verši. Použil na to princíp tzv. slobodného rozprávania, pri ktorom je osoba rozprávača vysunutá celkom zjavne na prvý plán ako nezakrytý organizátor rozprávačského prúdu. Je samozrejmé, že postava rozprávača vystupuje tu v prvej osobe, že sa neskrýva za záclonou tzv. epickej objektívnosti a že sa necíti byť viazaná zákonitosťou vnútorného samopohybu epického deja. Prakticky to značí napr., že na jednu strofu dejovej (fabulačnej) náplne nadviaže rozprávač dvoma alebo viacerými strofami subjektívnych reflexívnych digresií alebo lyrických reminiscencií a že takýmto spôsobom ustavične pretrháva dejovú niť počas celého rozprávania. Čitateľ sa takto oboznamuje nielen s charaktermi a osudmi epických postáv, ale aj so zmýšľaním a citovými rozpoloženiami samého básnika-rozprávača. Pritom odbočeniami pretŕhanú niť rozprávania básnik nadväzuje priamymi osloveniami, apostrofami (čitateľa, postáv alebo i seba samého) a tak vzniká akýsi „apostrofický" sloh, pôsobiaci dojmom veľmi živého, až spoločensky konverzačne ladeného básnického štýlu. Dojem živého konverzačného vlnenia básnikovho rozprávania ešte zvyšuje premenlivosť citových polôh v jednotlivých digresiách, kde sa raz v radostnom lyrickom nadnesení zachvie básnikova spomienka na prvý bozk a inokedy zaznie trpkastý tón komentátora neutešených spoločenských i národných pomerov.

Takýto spôsob „slobodného" rozprávania vo verši mal už predchodcu v slovenskej poézii: v Sládkovičovom *Detvanovi* možno nájsť podobné funkčné zaťaženie postavy básnika-rozprávača. Je však aj zásadný rozdiel v tejto veci medzi Sládkovičom a Vajanským. Predovšetkým v individuálnom charaktere oboch básnikov-rozprávačov. Sládkovič je slávnostný, patetický, neraz až prorocký. Jeho rozprávanie znie ako reč na voľnom priestranstve určená zástupom, celému národu (preto jeho rozprávač oslovuje všetkých svojich vrstovníkov, rodákov, celý svoj národ). Vajanský naproti tomu chce byť všedný, civilný, odpatetizovaný a tok jeho reči má znieť ako pritlmené, intímne rozprávanie v salóne, určené pre niekoľkých poslucháčov (on ich oslovuje ako „moji milí"). A z tohto „scivilnenia" rozprávača vyplýva i ďalší rozdiel: Vajanský ide oveľa ďalej ako Sládkovič v otázke epickej autonómnosti rozprávača. U Sládkoviča boli rozprávač a epická postava naladení na tú istú citovú strunu, navzájom sa dopĺňali a niekedy až prelínali (Martin bol „rodný druh" básnikov a Elena „dieťaťom jeho mladej duše"). Pomer medzi nimi nebol nijako ani spoločensky, ani citovo hierarchizovaný, odstupňovaný. Vajanský naopak usiluje sa dať najavo svoju autorskú prevahu nad epickými postavami, a to nielen nad filisterskými malomeštiackymi figúrkami, ktoré stíha výsmešným sarkazmom, ale i nad postavou titulného hrdinu Víta Dušinského, ktorého romantickú rojčivosť neraz dehonestuje dobromyseľne ironickým zášľahom. Tu sme pri rozdiele najpodstatnejšom a pri najvlastnejšom prínose, ktorým mal a mohol prispieť Vajanského román vo veršoch (i pri svojej literárnej odvodenosti) k vývinu slovenskej poézie. Zrejmý epický odstup (alebo epická prevaha) básnika-rozprávača od konkrétnych postáv rozprávaného deja je u Vajanského spôsobený podstatne novou umeleckou úlohou, ktorú si vytýčila jeho tvorba. Predstavitelia štúrovskej básnickej epochy, i pri všetkej svojej umelecky individualizačnej schopnosti, kládli si za cieľ vytvárať postavy-ideály, stelesňujúce predovšetkým veľké myšlienky a city, ktorými táto epocha žila, a usilovali sa vytvárať týmto

postavám-ideálom i primerane ideálne životné prostredie (tak robil nielen Sládkovič v *Detvanovi*, ale i Chalupka vo svojich historických spevoch, i Botto vo svojej mladistvej alegorickej epike i v *Smrti Jánošíkovej*). O nejakom odstupe medzi básnikom a epickou postavou tu, prirodzene, nemohlo byť ani reči, veď básnik do epickej postavy vlieval kus svojho vlastného subjektu. Postavy záporného charakteru, resp. indiferentné figúrky sa do zorného poľa takejto epiky ani nedostali, alebo sa sem dostali nanajvýš iba ako nevyhnutná kulisa, ako pozadie, na ktorom sa odvíjala činnosť epického hrdinu (napr. u Bottu alebo u Chalupku). No časy porevolučnej reakcie i trpké skúsenosti rokov pomatičných ťažko otriasli vierou v blízke uskutočnenie národných ideálov. Spoločenský vývin, postupujúci neúprosným procesom sociálnej diferenciácie, vtláčal nové znaky do charakteru národného organizmu, ktorého životný obraz sa stával vždy zložitejším a vždy odlišnejším od ideálnych predstáv predošlej básnickej generácie. Na jeho pravdivé vystihnutie bolo treba opustiť metódu syntetického idealizovania skutočnosti a nahradiť ju metódou analytického pozorovania jednotlivých konkrétnych spoločenských javov a odkrývania ich vzájomných vzťahov. Vajanský túto novú historickú úlohu literatúry nazval potrebou stavať „konkrétne poetické budovy", v ktorých by sa odrážalo historicky konkrétne spoločenské rozpoloženie samej životnej reality. Jednou z takýchto „konkrétnych poetických budov" mal byť aj jeho veršovaný román z r. 1879.

A v tom je prvoradý historický význam tohto básnického torza: Vajanský sa tu pokúsil vniesť do ústrojenstva slovenskej poézie nielen celkom nové spoločenské prostredie, ale i celkom novú metódu básnického stvárňovania skutočnosti. Vo Vajanského veršovanom rozprávaní mal pred nami ožiť obraz slovenského malomesta s filistersko-maloměštiackym spoločenským ovzduším i životným štýlom a na jeho pozadí sa mali rozvinúť citové vzťahy medzi štvoricou mladých hrdinov (Malvína Lukomorská, Anna Vienská, Vít Dušinský a Karol Dubský). Prostredie, do tých čias vhodné iba na prozaické literárne spracovanie, malo sa stať predmetom básnického zobrazenia. Už tento samotný fakt znamenal radikálne stiahnutie básnickej tvorby z „vysokej" sféry ideálov, alegórie a symboliky dolu k prízemnej a všednej realite. Dalo by sa síce namietnuť, že už kedysi dávno pred Vajanským, v Kuzmányho *Běle*, sa slovenské malomesto dostalo do poézie a že teda Vajanský neobjavuje celkom novú pevninu. Je to pravda, lenže *Běla* a *Dušinský* sú dve veci nesúmerateľné: pre Kuzmányho biedermaierovský svetonáhľad nie je malomesto objektom básnického pozorovania, ale stelesnením jeho životného i spoločenského ideálu; pre Vajanského naproti tomu je maloměštiacke prostredie v prvom rade objektom konkrétnej analýzy sociálnej skutočnosti a vonkoncom nie stelesnením životného ideálu. Naopak, jeho obraz dáva mu príležitosť byť ironickým a odhaľovať malicherný i málo mravný rub jeho honosne sa tváriaceho líca:

Miest našich obraz filisterský
kto nepoznal by, milí, z vás?
Tam nieto hriechov grandióznych,
no ani cností veľkých jas.
Tyranček dáky v každom sídli,
má zásluh v Pešti protokol,
na ktorom pevne bazíruje
budúcej voľby monopol.
Poneváč ruka ruku myje

má k službe zopár verných hláv.
Meštianok ľúbiac svätý pokoj,
džbán, tartlík, ženu, starý mrav,
hnev, kritiku len v kapse skrýva
a na ratúzi hlavou kýva.

Podobnými invektívami na „idylu" malomeštiackeho života je fragment Vajanského veršovaného románu preplnený, pričom niektoré z nich sú zamerané celkom adresne na epizodické postavy rozprávania (napr. na Lukomorského, na Malvínine tetky, na vyslúžilého majora, ujca Anny Vienskej a pod.). Pre Vajanského teda predmet básnického zobrazovania už nie je odbleskom ideálu, ale objektom racionálneho pozorovania a príležitosťou k ironicko-kritickému komentovaniu jednotlivých pozorovaných životných javov. A práve v tomto zásadne novom básnickom postoji k realite boli skryté prvky novej metódy umeleckého zobrazovania skutočnosti — metódy realistickej. Tento postoj bol podkladom napr. pre celkom nový spôsob vytvárania epických charakterov vo Vajanského fragmente. Obrazy týchto charakterov už nemali smerovať k idealizácii alebo symbolizácii epickej postavy, ale k jej typizácii. Vajanský sa usiluje vytvárať postavy-typy, ktoré by odzrkadľovali objektívne spoločenské rozvrstvenie a vyvolávali dojem presne odpozorovanej živej skutočnosti. Pre toto jeho úsilie je príznačné, že sa mu najlepšie podarilo vymodelovať epizodické figúrky (Lukomorský, tetky, penzionovaný major): na ich oživenie postačila výstižná charakteristika ich spoločenskej fyziognómie, pretože tieto figúrky majú za úlohu zapĺňať práve spoločenské ovzdušie románu. Tu vystačil Vajanský so svojím prirodzeným pozorovateľským talentom a v týchto častiach je jeho románový pokus aj najoriginálnejší. Pri vytváraní charakterov hlavných hrdinov však už bolo treba uplatniť aj talent koncepčný, staviteľský a nie je náhoda, že práve pri tejto úlohe si Vajanský vypomohol výdatným opretím sa o hotovú umeleckú konštrukciu. Charakterové nuansy a citové vzťahy medzi Vajanského hrdinami sú celkom bezostyšným opakovaním situácie v Puškinovom *Oneginovi.* Malvína Lukomorská je snivá, citovo hlboká ako Tatiana, Anna Vienská (býva v tom istom dome čo Malvína) je povaha veselšia, otvorenejšia, rada prijíma mužské dvorenie — podobne ako Oľga; Vít Dušinský akoby z oka vypadol Lenskému: je to romantický zanietenec za literárnu krásu (vo dne v noci číta Sládkoviča a Hegla), nenapraviteľný rojko, schopný spaľujúcich vnútorných citových vzplanutí; Karol Dubský, dobre situovaný statkár, umelec života, človek skúsený, spoločensky vybrúsený (pravý opak Víta, a predsa sa s ním priateliaci) má všetky predpoklady stať sa slovenským odrazom samého Onegina (je už tiež v stredných rokoch a je starým mládencom). Citové vzťahy medzi týmito postavami si, pravda, Vajanský trocha modifikoval podľa vlastných sujetových potrieb, hoci ani tu nepostupoval celkom nezávisle: Vít sa hlboko zaľúbi do Anny Vienskej a svoju lásku pred svetom skrýva; Karol Dubský sa začne zaliečať Anne podobne ako Onegin Lenského Oľge (návšteva Víta a Karola u Vienskych je obdobou návštevy Lenského a Onegina u Larinových). Iba Malvína nezapadá do prevzatej konštrukcie: ona ľúbi Víta, svojho domáceho učiteľa. Pravda, vo fragmente môžeme sledovať len toto navodenie citových vzťahov medzi hrdinami, ich ďalší vývin je náhle pretrhnutý povolaním Víta a Karola k vojsku pre okupáciu Bosny (dej románu mal byť teda zasadený do najčerstvejšej súčasnosti); na tomto mieste deja celý pokus Vajanského končí.

I tak však vidíme dostatočne jasne, že hlavný prínos Vajanského románu vo veršoch by nebol býval v jeho sujetovej výstavbe, v umeleckom odhaľovaní nových ľudských vzťahov, ba ani nie vo vytvorení plnokrvných, historicky konkrétnych typov nových hrdinov, ale predovšetkým v nahromadení nových mimosujetových prvkov básnického zobrazovania. To znamená v pokuse o sformovanie nového, spoločensky konverzačného štýlu epického rozprávania, v množstve ironicko-kritických spoločenských invektív, v autonómnom postoji básnika-rozprávača a predovšetkým v samotnom uvedení filisterského (to znamená takto videného a hodnoteného!) maloměstiackeho prostredia do zorného poľa slovenskej poézie. Keď k tomu ešte pridáme, že fragment je napísaný pomerne pravidelným, metricky organizovaným veršom (štvorstopovým jambom), ktorý disciplinuje voľný tok rozprávania, môžeme konštatovať, že Vajanského román vo veršoch mal dosť predpokladov stať sa úspešným dielom mladej básnickej generácie a výrazom nových umeleckých tendencií vo vývine slovenskej poézie. Preto je tento básnický fragment neodmysliteľnou súčasťou tých tvorivých úsilí Vajanského, ktorých stelesnenie nachádzame v zbierke Tatry a more a preto tiež bolo potrebné hovoriť o ňom v súvislosti s touto básnickou zbierkou.

Skladbou, ktorú možno v zbierke Tatry a more najbližšie priradiť k fragmentu Vajanského veršovaného románu, je veršovaná poviedka *Herodes*. Je to vyrozprávanie tragického príbehu dvoch slovenských detí-sirôt, násilne odvlečených z rodnej dediny do maďarského kraja, ktoré v túžbe za domovom ujdú od gazdu a zahynú pod kolesami vlaku. Význam tejto básne spočíva tiež v jej tematickej aktuálnosti, hoci teraz ide o aktuálnosť poňatú predovšetkým politicky, národnoobranne (kým v Dušinskom to bola aktuálnosť všeobecne spoločenská, aktuálnosť sociálnej analýzy). Preto je aj citová i štylistická stránka básnikovho rozprávania v Herodesovi posunutá do inej roviny než v Dušinskom, do roviny mocného citového vzrušenia, do pátosu verejnej obžaloby nemravného násilia, páchaného na bezbranných ľudských tvoroch. Vajanskému tu nejde natoľko o básnickú reprodukciu príbehu, ale skôr o jeho subjektívne využitie, nejde mu o epickú báseň v pravom slova zmysle, ale o báseň politickú, ktorá pre svoj zámer využíva určitý konkrétny materiál z oblasti sociálnej reality. Veľmi jasne tento zámer vyslovil v „Predspeve" k básni:

Obloha siná, čuj moje spievanie,
nímž sa dnes k tebe skrúšene pomodlím,
dnes, jak nezdarný syn, pred tebou stojím:
Pomsti prznenú krv zúrením svojím!!
— — — — — — — — — — —
nadchni aj spevca, by v cite hlbokom
znietil zúrenie slabým svojím spevom;
požehnaj hlas môj, nech času odolá,
a žiarou svojou mstiteľa dovolá!

Vajanský sa touto básňou celkom priamo postavil proti najbrutálnejšej forme maďarizácie, proti odvážaniu slovenských sirôt do maďarských krajov. Tragickým príbehom dvoch detí z trenčianskej stolice, Janka a Aničky, násilne odvlečených na maďarskú nížinu chcel budiť súcit so slovenským národom a podnecovať spravodlivú nenávisť k utláčateľom, reprezentovaným brutalitou feudálno-buržoáznej štátnej moci Uhorska. Týmto svojím námetom patrí Herodes skutočne

k politicky najaktuálnejším básňam, aké boli v slovenskej literatúre napísané vôbec. I v rámci zbierky Tatry a more patrí táto báseň k najsilnejším číslam a podstatne sa pričinila o veľký čitateľský ohlas zbierky. Ako iste nie nezávažný doklad o tom môžeme citovať pomerne obšírnu recenziu Tatier a mora z pera Svatopluka Čecha (v Květoch II, 1880, 119—122 pod značkou S. Č.), na ktorého práve táto báseň zapôsobila najmohutnejšie. Píše: „Myslím, že neměla posud ubohá Slovač pěvce, který by byl útisk a pohanění její tak dojemně a poeticky krásně vylíčil, jako to učinil Vajanský v uvedené, nepříliš dlouhé básni." A keď potom Sv. Čech veľmi podrobne a spôsobom nie sucho referentským, ale poeticky parafrázujúcim, reprodukoval „obsah" Herodesa, otvorene vyznal: „Zdržel jsem se déle při této básni, poněvadž mně skutečně tklivou prostou svojí krásou okouzlila."

Avšak i táto báseň má svoju vnútornú umeleckú problematickosť, ktorá neostala utajená niektorým kritickým vnímateľom zbierky. Napr. Jozef Škultéty v liste Hviezdoslavovi (z 12. 11. 1879) o nej poznamenal: „Je to práca mocného politického náteru, natoľko, že trpí tým i na estetickej cene." Mladý Jaroslav Vlček zas (Literatura na Slovensku, 1881, 208), hoci pokladal Herodesa za najdokonalejšiu báseň v zbierke, vytušil v nej rozpor medzi básnikovým ideovým zámerom a spracovaním témy: „Dle předzpěvu Vajanského (...) očekávali bychom asi zpěv, jenž by člověka nejtvrdšího roztrpčil hořkým bolem. Ale básník zpracoval látku spíše idylicky." V obidvoch uvedených prípadoch bol vnútorný umelecký problém básne správne nahmataný, pretože tak Škultéty ako i Vlček vybadali určitý nesúlad medzi cieľom, aký si Vajanský v Herodesovi postavil, a prostriedkami, ktoré ho k tomuto cieľu mali doviesť. Tento nesúlad spôsobuje, že ideová a citová sila básne spočíva viac v uchopení otriasajúceho životného faktu než v jeho umeleckom spracovaní.

Vajanský koncipuje túto báseň na kontrastnom protipostavení vládnúcej mravnej brutality, neštítiacej sa ani napodobenia herodesovských metód pri uskutočňovaní národného útlaku, a sveta touto brutalitou kruto postihovaného. Pri tomto veľmi ostrom ideovom i kompozičnom rozložení tieňa a svetla nevedel však Vajanský zachovať vždy dostatočnú mieru umeleckého vkusu, keď ostré rozlíšenie svetla a tieňa celkom mechanicky preniesol i na oblasť štylistiky, do sféry básnického pomenovania. Jeho spôsob charakterizácie sa opiera o čisto vonkajškové prostriedky: javy ideove záporné pomenúva pomocou štylistických postupov karikatúry (napr. „Herodesa" zobrazí takto: „Z koňa sa panák teperí v attile s velikým bruchom" a pod.), naproti tomu javy kladné (napr. obidvoch detských hrdinov) charakterizuje pomocou hypertrofie viac-menej mechanicky použitých, citovo „nežných" zdrobnelín (očička, líčka, noženky, slzenky, hlavička, deťušky, páriček atď.). Týmito prostriedkami iste chcel Vajanský vzbudzovať súcit s malými hrdinami básne, no nimi zároveň prenikal do rozprávania príbehu aj tón čisto vonkajškového sentimentu, nepríjemne disharmonujúci s hlbokou tragikou tohto príbehu, to, čo Vlček nazval „idylizmom" básne.[3] Pravda, všetko toto súvisí so základným ideovým uchopením témy, resp. s ideovým

[3] Pri neskoršom prepracovaní básne v novom vydaní zbierky Tatry a more r. 1907 Vajanský tento rozpor ešte zvýraznil, keď ono „sentimentálne" charakterizovanie hrdinov podporil tým, že najmä Janka obdaroval celkom nedetskou fatalisticko-náboženskou múdrosťou, až starecky neprimeranou; Janko tu utešuje Aničku napr. takýmito výrokmi: „Neplač mi, Anka, neplač mi, ručníčkom utriem ti očká, dieťatko verné, poslušné, radosti ešte sa dočká..." atď.

poňatím samotného životného faktu (národnostného útlaku) v tejto básni. Je totiž nepochybné, že námet Herodesa dával Vajanskému možnosť vytvoriť báseň veľkého všeľudského dosahu, dával mu možnosť odhaliť na jednom konkrétnom, skutočne neľudskom spôsobe maďarizácie Slovenska protihumanistickú podstatu národného útlaku ako sociálneho javu vôbec. No práve k takémuto sociálnemu poňatiu témy sa Vajanský v Herodesovi nedostal, a ostal len pri jej čisto aktuálnej, politickej tendencii, čo sa napokon prejavilo aj v určitom schematickom, vonkajškove mechanickom výbere zobrazovacích umeleckých prostriedkov.

Ak je Herodes na jednom, spoločensky najaktuálnejšom póle tematického rozpätia Vajanského epiky v zbierke Tatry a more, tak *Ratmír* je na póle celkom opačnom. Vajanský tu zašiel na pole historickej veršovanej epiky, hojne obrábané ešte v prvej fáze našej romantickej poézie v období hlboko predrevolučnom a vyťažil z neho málo zaujímavý obrázok o umele vyvolanej roztržke medzi Ratmírom, pánom hradu Likava, a Matúšom Trenčianskym, v ktorej Ratmír hynie rukou Matúšovou. Tejto básni sa dostalo oprávnene najprísnejšieho posúdenia od ináč Vajanskému veľmi priaznivej súdobej kritiky. J. Vlček (Literatura na Slovensku, 1881, 208) o nej dokonca napísal, že je to kresbou charakterov i formou „práce naprosto pochybená". Zapríčinil to už akiste samotný žáner básne — historický veršovaný obrázok — ktorý bol v dobe nástupu realistickej generácie už zjavným literárnym anachronizmom. Jediným pozoruhodnejším momentom na tejto básni je vari iba to, že Vajanský na rozdiel od staršej literárnej tradície štúrovskej (napr. Štúrovho *Matúša z Trenčína*) nerobí už z Matúša Čáka postavu ideálneho slovenského veľmoža-panovníka, ale že ho ukazuje i s určitými nedostatkami a viac ako oligarchu než „vlastenca". Pravda, môže tu ísť o celkom náhodný moment, ktorý vyplynul z nedostatku jasnej koncepcie tejto básne, nie z autorovho zámeru.

Viac básnickej originality i koncepčnej novosti osvedčil Vajanský v oddieli *Sny a báje,* hoci aj v ňom sú niektoré básne ešte príliš zjavne zviazané s predchádzajúcou romantickou básnickou tradíciou. Najviac to badať na básňach *Kykymora* a *Pieseň Horovíta.* Prvá z nich nás uvádza do typicky bottovského ovzdušia básnickej alegórie: nájdeme v nej rozprávkovo zlú bytosť („v zrakoch... oheň pekelný tleje"), strašnú Kykymoru, ktorá udržuje v područí strachu a smrti slovenský kraj, i rozprávkového šuhaja — „junáka severa", ktorý sa pustí s ňou do boja, premôže ju a na jej miesto dosadí bytosť novú, rozprávkovo dobrú; v jej „slnkovom jase" „Slavianstva jasní synovia svobody sviatok svätia". Je to celkom tak ako v Bottových alegorických básňach, kde „junák" poráža zlé obludy a jeho hrdinským zásahom sa mení noc na deň a krajina sa prebúdza zo zakliatia k novému životu. — *Pieseň Horovíta* je zas ohlasom konvenčných romantických „romancí", spievajúcich o láske k deve, ktorá „už v hrobe odpočíva". Tradičnosť oboch týchto básní je ľahko pochopiteľná, ak si uvedomíme, že patria medzi najranejšie výtvory Vajanského zaradené do zbierky Tatry a more (*Kykymora* bola prvý raz uverejnená v Nár. nov. r. 1874 a *Pieseň Horovíta* tamtiež už r. 1873).

Metóda básnickej alegórie lákala však Vajanského i neskôr, ako o tom svedčí napr. báseň *Havran,* uverejnená v Orle r. 1879 a zaradená potom do zbierky Tatry a more. Pravda, je to alegória už trochu zložitejšia a, povedali by sme, psychologicky motivovaná. Zlú bytosť predstavuje tu krásna mladá deva a šuhaj-básnik musí premôcť v sebe jej vábne čaro, aby mohol rozhodným činom zlomiť jej moc. Pri zaraďovaní básne do zbierky Vajanský jej text čiastočne prepra-

coval, a to najmä tým spôsobom, že pridaním niekoľkých veršov spresnil a jasnejšie odhalil symboliku básne. Alegorický význam obrazu devy doplnil napr. veršami, naznačujúcimi, že deva je symbolom odrodilstva a z neho vyplývajúcich hmotných výhod, čím celá báseň dostala konkrétnejší, aktuálny zmysel. A práve v tejto časovej aktualizácii alegórie je svojský prínos Vajanského do tohto poetického žánru. V tomto smere sú v oddiele Sny a báje najpozoruhodnejšie ostatné dve, dosiaľ nespomenuté básne, *Gnóm* a *Na rozhraní*. V obidvoch našiel uplatnenie i ľahko ironický tón básnického rozprávania, ktorý sa stáva jedným z charakteristických rozpoznávacích znakov Vajanského poézie. V básni *Gnóm* sa stretneme s akýmsi „prozaizovaním" rozprávkového sveta, s akýmsi obracaním na ruby jeho bájnej krásy. Básnik sa tu rozpráva s maličkým gnómikom Rutulom, ktorý mu hovorí, že aj v ríši bájnych bytostí nastali zlé časy, že gnómi musia viesť vojnu s plukmi komárov a aby mali čo jesť, že sa zadĺžili u úžerníčky kury, ktorá im draho predáva zrnká. Aj v ríši gnómov je dnes „temno a pusto! Bieda len a hrôza, skončená báseň — počala sa próza!" — tak končí svoju reč maličký Rutulus. Tieto zmeny v bájnej ríši rozprávok súvisia, prirodzene, so zmenou básnikovho pohľadu na túto oblasť inšpirácie, so zmenou životného postoja, či skôr životného pocitu, ako sa k nemu sám básnik priznáva:

Nadto som niekdy duchov po države
blúdil, filistrom ujdúc suchopárnym;
Vily, Rusalky tamo spevom čarným
vítali mňa v hlbokej dúbrave.
Mäkké ramená, hora, háj a vôňa,
vajanskej noci čarovné výjavy —
Preč z mysle!! Šedá letí dušou tôňa,
starosť a bieda šumí kolo hlavy,
zmiznuté šťastie, boj, stratené raje:
ja zas obývam filisterské kraje.

Teda pocit rozporu medzi súčasnou prózou žitia a starými „večnými" zdrojmi poetického nadchnutia dáva básnikovi podnet prevracať takto naruby zjavy z rozprávkového sveta bájnych tvorov. A ten istý pocit ho núti „prehodnocovať" mytológiu a dávať jej novú aktuálnu podobu. Rusalka, kráľovná víl, v temnej jaskyni „v suchotách zomiera", Pikulík sa nehrá so zlatom, ale s papierikmi, Perún je starý, nevládze sa udržať v strmeni, z Lady sa stala babička, čo ledva chodí o palici atď. Tento „prevrat" v ríši bájnych božstiev je však potrebný na to, aby bol pozadím na persiflovanie súčasnosti. Lada si nakoniec trpko vzdychne:

„Tam naše panstvo! Veľké naše sily
času a myslí zlomili úklady.
Dve modly sú len, čo sa nevyžili:
bes nesvornosti a národnej zrady."

V obidvoch týchto básňach, vytvorených z tradičnej „romantickej" poetickej matérie, vedel Vajanský zaujať postoj netradičný, neromantický. Postoj básnika, ktorého pocit „prózy života" sprevádza i na výprave do sfér, vyhradených iba „básnickým" predstavám, dovoľuje mu „zľahčovať" poetické čaro týchto sfér a robiť z nich akési fantastické zrkadlo, odrážajúce pomery vo „filisterských krajoch" všedného, reálneho života. Metóda básnickej alegórie, ktorá bola u romantikov (najmä u Bottu) metódou básnickej konkretizácie najvyšších ideových

pomyslov i najvznešenejších citových hnutí, dostáva takto u Vajanského nielen zjavne odlišnú funkciu, ale v hierarchii spôsobov básnického stvárňovania skutočnosti presunuje sa na badateľne „nižší" stupeň: stáva sa prostriedkom ironického persiflovania skutočnosti. Ba dokonca Vajanský sa nerozpakoval použiť ju ako prostriedok spoločenskej zábavy. Vajanský totiž písaval i veršované scénky o lúčení starého roku a príchode roku nového, ktoré sa mali predvádzať pri silvestrovských zábavách, a tieto scénky-básne zaobliekal do alegorického rúcha. Nechával v nich vystupovať alegorizované postavy nielen „starého" a „nového" roku, ale i iné personifikované bytosti (napr. „Večnosť", „Mier", „Vojna" a pod.). Mali to byť vlastne akési básnické komentáre k súčasnosti, kriticky vyznievajúce k odchádzajúcemu roku a nádejne sa obracajúce k roku nasledujúcemu. (Jednu z týchto básní zaradil Vajanský i do zbierky Tatry a more — *Na Silvestra 1878,* druhá bola uverejnená v decembrovom čísle Orla 1879.) I keď sa v týchto básňach hovorí zväčša tónom vážnym a o vážnych veciach všeobecného spoločenského dosahu (určitý nadľahčený tón ironickej skepse vniesol Vajanský postavou „Satyra" iba do druhej silvestrovskej básne v Orle 1879), predsa len tu ide o básnickú tvorbu do značnej miery „úžitkovú", teda o „nižšiu" druhovú formu poézie. Použitie alegórie na takýto poetický žáner teda už samo osebe znamená posunutie jej významu smerom k okraju básnickej tvorby. (Je známe, že alegória sa stala veľmi bežnou formou v poézii satirickej a humoristickej, kde sa neraz dostala na ozajstnú periférium básnickej tvorby.)

Oddiel Sny a báje čo do vnútorného ustrojenia jednotlivých básní nie je jednotný. Nájdeme v ňom básne, ktoré sú príliš poplatné literárnej tradícii a iba opakujú už známe, no sú tu i básne, kde sa na tradičnom materiáli manifestuje úsilie básnika o nový postoj, o prehodnotenie starých básnických postupov. A takýto obraz poskytuje koniec-koncov vari každý oddiel Vajanského zbierky i zbierka ako celok. Je v nej príliš zjavné, že to nové sa kľuje zo starého a škrupinu z neho ešte nesie na sebe. (A práve v tom bol akiste i jeden z motívov všeobecného úspechu Vajanského zbierky rovnako u „starej" generácie, ako u „mladých".) Tento poznatok možno názorne dokumentovať na skladbe, ktorá má v zbierke Tatry a more v istom zmysle centrálne postavenie a ktorá u súčasníkov vzbudzovala najväčšiu pozornosť, na epickej básni *Maják.* Význam tejto básne pre charakteristiku tvorivých tendencií Vajanského-básnika prezrádza už skutočnosť, že práve Majáku venoval Vajanský najviac tvorivého úsilia a že ho v pomerne krátkom čase podrobil dôkladnému prepracovaniu: pri prvom uverejnení (vo 4. čísle Orla 1879) mala báseň iba 304 veršov, no ešte toho istého roku sa zjavila druhý raz v zbierke Tatry a more v rozsahu trojnásobnom (909 veršov), v podstatne zmenenej podobe.[4] Porovnanie obidvoch

[4] K úplnému rukopisu zbierky Tatry a more, ktorý r. 1958 získal Literárny archív Matice slovenskej od N. Rekovej zo Žiliny, je pripojená ešte jedna, dosiaľ neznáma verzia *Majáka.* Porovnanie s obidvoma publikovanými verziami skladby (v Orle a v zbierke Tatry a more) ukazuje, že ide o časove druhý text *Majáka.* Obsahuje 568 veršov a sú v ňom už takmer všetky podstatné motivické a sujetové zmeny, ako ich poznáme z textu v zbierke Tatry a more. Iba VI. kapitola, teda záver básne, sa tu od konečnej podoby ešte veľmi odlišuje. (Lubrag sa v tejto verzii ešte nestretne s Veselínom zočivoči a neodhalí pred Despou, že Veselín je synom zvodcu jej matky. Básnik tento vzťah Lubraga a Veselína prezradí čitateľovi sám v autorskej reči.) Fakt, že Vajanský v krátkom čase nie raz, ale dva razy prepracoval pôvodnú verziu *Majáka,* ešte výraznejšie svedčí, ako veľmi záležalo Vajanskému na „dokonalej" podobe práve tejto skladby. (Na novozískaný rukopis zbierky Tatry a more ma upozornil doc. A. A. Banik, vedúci LAMS; vyslovujem mu i na tomto mieste svoju vďaku.)

uverejnených verzií básne i odhalenie vonkajšej motivácie jej prepracovania bude mať všeobecnejšiu platnosť: dá nám nahliadnuť do vývinovej dynamiky slovenskej poézie na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov.

V prvej verzii fabula básne vyzerá takto: Na malom ostrove v Jadranskom mori žije starý Lubrag s dcérou Despou. Lubraga kedysi opustila žena Mileva a zanechala mu malé dieťa, preto Lubrag zanevrel na svet, utiahol sa na ostrov ako strážca majáka a tu izoloval od sveta i svoju už dospelú dcéru. Raz však vzhliadne Despu mladý námorník Veselín, ktorý vozí na člne strážcovi majáka potraviny. Vznikne vzájomná láska; mladí sa tajne stretajú. Za búrnej noci Veselín unesie Despu, Lubrug to síce zbadá, ale už je neskoro. Rozbije svetlo majáka, aby neumožnilo útek uprchlíkom a sám sa hodí do vĺn rozbúreného mora. — V takto koncipovanom deji básne je veľa „romanticky" nejasného, celým dejom hýbu iba mocné vášne jednotlivých postáv: Lubragova nenávisť k svetu, a preto i k Veselínovi, Veselínovo vzplanutie k Despe, túžba dievčiny po láske a skutočnom živote. Básnik sa tu nestaral o nejaké „reálne" motivovanie napr. Lubragovej zášti proti Veselínovi alebo jeho strašného činu v závere básne, ktorým akiste spôsobil smrť mladým ľuďom. Pri romantickom poňatí sujetu takáto motivácia ani potrebná nebola; redukovanie charakteru postáv na jedinú silne preexponovanú citovú dimenziu bolo dostatočným podkladom pre udržanie kompozičnej stavby epickej básne romantickej.

Avšak práve takýto spôsob romanticky „nejasnej" dejovej motivácie už v súčasnej literárnej situácii nevyhovoval. Nebol v súlade s historicky novou spoločenskou úlohou poézie, ktorú sám Vajanský usiloval sa uplatniť v pokuse o veršovaný román (Dušinský) a ktorej podstata tkvela v básnickej analýze konkrétnych, „reálne" motivovaných ľudských vzťahov. Pri tejto analýze sa už nebolo možné zaobísť bez sociálneho alebo aspoň etického hodnotenia zobrazovaných vzťahov, zobrazovaného „skutočného" života. Pod lupu takýchto kritérií sa dostala i prvá verzia Majáka. Vajanský po jej uverejnení v Orle požiadal Hviezdoslava, aby mu napísal o básni svoj názor; odpovede sa mu dostalo v Hviezdoslavovom liste z 26. 5. 1879 a Vajanský v nej okrem slov nadšenej chvály mohol čítať aj kritické pripomienky a otázky: „Tvoj ‚Maják', braček, — je opravdovým majákom vo vodách našich: Krásna malá povesť; len škoda, ženeni dlhšou, aby ju človek čítať môhol až do nekonečna... V básni predsa jedno nezdá sa mi byť dosť jasným, a síce únos Milevy matky. Skrze koho? Tiež skrz Veselína? Nemožné! Kolorit zmaľovania situácie a dejišťa špeciálne krásny, škoda, že i charakter Despy nie viac individuálny. Dialogy utešené! Nápad Lubraga k stroskotaniu majáka veľkolepý, v tom etický motív krásne víťaziaci! I Despa konsequentne zahynúť musela, lenže vo vlnách morských, ktoré ač ju aj zavraždili, predsa nepoškvrnili...". Je zaujímavé, že Hviezdoslav sa neobmedzil len na kritické pripomienky k básni, ale že podal vlastne aj výklad jej etického zmyslu, mravného ospravedlnenia Lubragovho činu. Prirodzene, nič podobného samotný text Vajanského básne neobsahoval, ani nenaznačoval, z Hviezdoslava tu hovoril nie kritik, ale skôr tvorca, ktorý predkladá svoju básnickú koncepciu deja. Zdá sa, že Vajanský tejto koncepcii podľahol. V novej verzii Majáka totiž všetko smeruje práve k takému etickému záveru, aký naznačil Hviezdoslav. Predovšetkým odstraňujú sa v nej „nejasnosti" okolo pomeru Lubraga a Milevy: Lubrag podrobne vyrozpráva svojej dcére príbeh jej matky (ako Mileva mravne klesla, ako ušla s námorníkom Stojanom a zanechala mu malé dieťa v kolíske, ako si chcel zúfať, no dieťa ho od toho zadržalo, ako raz našiel Milevu vysilenú

na ulici a zaniesol ju domov, kde zomrela). Podrobnejšie sa vykresľuje charakter Despy (jej túžba za životom, kolísanie medzi láskou k Veselínovi a citovým vzťahom k otcovi) a viac miesta sa venuje opisu jej schôdzok s Veselínom. No najpodstatnejšiemu prepracovaniu je podrobený záver básne: je oveľa dramatickejší a vnáša do deja básne celkom nové motivické prvky. Vajanský necháva teraz stretnúť sa Lubraga a Veselína, pričom Lubrag odkryje utajovaný motív svojej nenávisti k Veselínovi: odhalí pred Despou, že Veselín je synom Stojana, zvodcu jej matky a žiada ju, aby sa zriekla lásky k nemu. Mladí ostanú zarazení, Veselín sa už-už vzdáva Despy, no potom v novom návale vášne uchopí Despu a unesie ju v člne. Keď sa Lubrag spamätá zo záchvatu bôľu, urobí to isté, čo v prvej verzii: rozbije svetlá majáka a hodí sa do vĺn. Až po takomto objasnení vzťahu Lubraga a Veselína dostáva Lubragov záverečný čin, predtým iba dôsledok nemotivovaného afektu vášne, charakter „etického motívu", ako ho interpretoval Hviezdoslav.

Čo sa stalo s básňou po tomto prepracovaní (treba spomenúť, že Vajanský popridával i viaceré deskriptívne partie, napr. Veselínovo rozprávanie o živote v Dubrovníku, opis skalných útesov, zvaných Syréna, že vkomponoval do básne dve lyrické vložky-piesne, jednu Despinu, druhú Veselínovu), ktoré sa autor usiloval urobiť v intenciách Hviezdoslavových pripomienok? Je nepochybné, že dej básne sa teraz stal „jasnejším", vzťahy medzi postavami presnejšie, motivovanejšie. A je nepochybné i to, že oproti pôvodnému pôsobeniu „čistých" vášní dostalo sa teraz do popredia pôsobenie etickej idey, skrytej v osude Lubraga. No možno povedať, že práve vysunutie morálneho akcentu príbehu stalo sa kameňom úrazu; Vajanský ho totiž dosiahol tým, že dej básne položil na ošúchanú, klišéovitú fabulačnú základňu pseudoromantickej poviedkovej epiky: otec-dcéra-milenec, ktorý sa odhalí ako syn matkinho zvodcu a ktorého existencia je teda zviazaná s morálnym pokleskom jedného z rodičov. Láska čistá ukáže sa napokon ako láska „hriešna", odporujúca morálnym princípom; „osud" si kruto zahral s milencami a prináša im namiesto šťastia smrť. (Podobné motivačné klišé bolo často použité nielen v prozaickej tvorbe matičného obdobia, ale dostalo sa mu miesta i v básnickom spracovaní, napr. v „povesti" V. Paulínyho-Tótha *Zlatý prsteň*.) V prvej verzii básne táto klišéovitá fabulačná základňa bola zastretá motivačnými „nejasnosťami" a skokmi v rozvíjaní deja, preto táto verzia pôsobí dojmom „čistejšej" romantičnosti. Avšak vo chvíli, keď sa Vajanský odhodlal podoprieť dej básne presnejšou, životne „reálnejšou" motivovanosťou vzťahov medzi postavami, vystúpil z celého príbehu nie tak „skutočný" život, ako skôr už opotrebovaná literárnosť. Je isté, že Hviezdoslavove pripomienky k prvej verzii Majáka sledovali cieľ urobiť dej básne akosi hodnovernejším, životne pravdepodobnejším, čiže „realistickejším", preto boli tieto pripomienky v súlade s celkovou vývinovou tendenciou slovenskej poézie smerom k „stavbe konkrétnych poetických budov". No ukázalo sa, že cesta dodatočného štepenia „realistickejších" umeleckých postupov (v charakterizácii postáv, v motivácii deja) na romanticky koncipovaný dejový základ je neschodná; že vedie vlastne iba k zotieraniu slohovej čistoty básnickej romantiky a k aktualizácii pseudoromantických fabulačných klišé.

Tento vnútorný rozpor v štruktúre Majáka sa odrazil aj v súdoch súčasnej kritiky, i keď všetci posudzovatelia zbierky Tatry a more pokladali túto báseň za jednu z najpozoruhodnejších. Rozdielne mienky práve o „romantičnosti" dejového základu básne však prezrádzajú, že Maják samotný sa ocitol na križo-

vatke vývinových tendencií medzi „starým“ a „novým“, medzi romantizmom a realizmom. Jozef Škultéty (pod pseudonymom B. Tatran) v recenzii zbierky Tatry a more (Orol X, 1879, č. 12) nad Majákom zauvažoval o probléme „romantizmu“ v slovenskej poézii a tak trochu vzal do ochrany tú „romantičnosť“, ktorú našiel u Vajanského: „Vajanský s ‚Majákom' nový smer nastúpil. Smer tento — romantizmus — mal a má vôbec v literatúre svojich odporníkov a presvedčíme, že prekročením istých hrádz dobre, keď aj zo slovenskej básnickej literatúry navždy vystane. Ale romantizmus, tak ako sa v ‚Majáku' javí, nikdy nezotre slovenskosť našej poézie. A potom, akože bude poézia líčiť veľké kolízie, veľké duševné boje, keď nepoužije motívov, akých aj v ‚Majáku' nachodíme?!“ Naproti tomu, Jaroslav Vlček, od začiatku svojej publicistickej činnosti uplatňujúci vyhranený estetický názor „realistický“, bez rozpakov označil romantičnosť Majáka za literárny anachronizmus, i keď pritom uznával umelecké kvality básne. Podľa neho Maják „vyniká pěknou komposicí, efektnou stavbou děje, ohnivými, sytými barvami a skvostnými lyrickými intermezzy. Jen látka zdá se nám býti dnes už příliš romantickou, dozvukem románů, které přežily se v letech padesátých“ (Literatura na Slovensku, 1881, 207).

Rozdiel medzi Škultétym a Vlčkom v hodnotení romantičnosti Majáka odráža rozdielnosť vývinových štádií slovenskej a českej poézie na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Estetický názor mladého Vlčka sa kultivoval predovšetkým na súčasnej českej poézii a v nej romantická básnická poviedka byronského typu (akou je v podstate i Maják) vydala posledné plody v šesťdesiatych rokoch u Hálka a v dobe vyjdenia Vajanského zbierky už prestala byť živým útvarom. Okrem toho tento typ veršovanej epiky zohral vo vývine českej poézie oveľa významnejšiu úlohu (Mácha) ako v poézii slovenskej, kde sa zjavoval len nesmelo a na okraji vývinu (napr. u Paulínyho-Tótha). Slovenská poézia i vo svojej romantickej epoche bola príliš zamestnaná všeobecnými ideami spoločenského, národného dosahu, než aby bola mohla dopriať centrálne miesto čisto subjektívne motivovaným citom a vášňam. Keď sa však postupne v porevolučnom, matičnom období služba vznešeným nadosobným ideálom premenila v epigónskej produkcii na prisluhovanie plytkým ideologickým formulkám, nastala situácia, že mladá básnická generácia, ktorá chcela znovu dostať slovenskú poéziu do sféry skutočnej umeleckej tvorby, bola postavená pred úlohu vymaniť subjekt básnika z područia mimoumeleckých ideologických oblastí a zabezpečiť mu voľný pohyb vo sfére básnickej tvorby. Hlavný smer náporu, ako sme to videli u Hviezdoslava a sčasti i u Vajanského (Dušinský, Herodes), viedla táto generácia k nastoleniu a upevneniu ničím nehatenej funkcie básnika ako pozorovateľa a slobodného kritika spoločenského života. Pritom však ako súčasť tohto úsilia o určité zdôraznenie osobného básnikovho postoja vynorili sa aj iné, dosiaľ v slovenskej poézii málo využité možnosti, a za jednu z nich pokladáme i pokus o zaktualizovanie „romantickej“ veršovanej poviedky byronského typu, to znamená takej básnickej skladby, pri ktorej by básnikov tvorivý subjekt nebol apriórne zväzovaný mimoumeleckou (rozumie sa národnou) tendenciou. Zaiste nie je náhodné, že práve v tom roku, keď Vajanský napísal Maják, pokúšal sa Hviezdoslav vytvoriť na základe folklórnych prvkov veršovanú epickú skladbu o putovaní dievčiny za rozprávkovým šťastím (Ilona Žltovlas), kde motivácia ľudských činov je postavená tiež na čisto subjektívny základ. Nazdávame sa preto, že Škultéty dobre vytušil túto dobovú potrebu, keď

v súvislosti s Majákom reklamoval pre slovenskú poéziu právo „líčiť veľké kolízie, veľké duševné boje".

Pravda, treba hneď zdôrazniť, že tu išlo iba o jednu z možností splniť túto úlohu a že Maják sa stal vlastne len osihoteným pokusom o vzkriesenie veršovanej poviedky byronského typu v slovenskej poézii tých čias. Dokazuje to nielen celá zrelá epika Hviezdoslavova (od *Hájnikovej ženy*), ale i bezprostredne nasledujúce epické pokusy Vajanského (*Šumena* 1881, *Vilín* 1885), založené na inom stavebnom princípe než Maják (na využití podnetov z oblasti folklórnej tvorby). Ostatne, ako určitý typ básnickej skladby ostal Maják osihotený aj v rámci samotnej zbierky Tatry a more, kde jeho „romantizmus" je citeľne vyvažovaný „realizmom" Herodesa. Z tohto hľadiska treba preto modifikovať Škultétyho tvrdenie, že Majákom nastúpil Vajanský „nový smer — romantizmus", pretože z historickej perspektívy sa nám táto skladba nejaví ako začiatok čohosi nového ani u Vajanského, ani v slovenskej poézii, ale vlastne iba ako súčasť onej „rozhraničujúcej" funkcie zbierky Tatry a more, ako jedna z tých vývinových tendencií na začiatku novej epochy slovenskej poézie, ktorých križovatkou Tatry a more boli.

Je známe, že podnet k napísaniu Majáka získal Vajanský na slovanskom juhu, keď sa r. 1878 v uniforme rakúskeho vojaka zúčastnil na okupácii Bosny a Hercegoviny. No slovanský juh neinšpiroval Vajanského iba k veršovanej poviedke romanticko-byronskej, ale aj k celej sérii básní, bezprostredne odrážajúcich jednu zo spoločensky najaktuálnejších stránok života balkánskych Slovanov, k sérii básní s tematikou národnooslobodzovacieho boja proti Turkom. A tieto básne svojou ideovou koncepciou vytvárajú protipól subjektivisticky poňatému Majáku. Vajanský v nich znovu oživuje pátos národného boja i oslavu hrdinského bojového činu, teda tie isté ideové momenty, ktoré boli skrz tvorbu najmä Sama Chalupku príznačné pre poéziu štúrovskej generácie. Robí to však s tým rozdielom, že za látkovým podkladom nesiaha ani do histórie vlastného národa, ani do oblasti folklóru, ale do iného slovanského prostredia, v ktorom boj za národnú slobodu trvá a konkrétne sa prejavuje. Ani v tomto ohľade nie je síce Vajanský bez predchodcov v slovenskej poézii po roku 1848 (napr. tvorba Jozefa Bellu, sčasti i Sládkoviča a S. Chalupku), jednako však básnické zapojenie balkánskej tematiky do slovenského literárneho kontextu a jej priame využitie pre spoločenské i umelecké potreby slovenského prostredia je výraznejšie spojené s Vajanského zbierkou Tatry a more. Tento fakt nepochybne súvisí s celkovým spoločenským ovzduším, aké vládlo u nás v sedemdesiatych rokoch, keď sa slovenská básnická tvorba len veľmi ťažko predierala k novej spoločenskej aktivite, sputnaná príkrovom dogmaticky ponímanej ideológie maloburžoázneho vlastenectva a vystavená zosilnenému náporu národnostného útlaku. Za takejto situácie stretnutie slovenského básnika (a to básnika novej nastupujúcej literárnej generácie) s prostredím, v ktorom duch boja za národnú slobodu nielen žil, ale konkrétne pôsobil, muselo nevyhnutne zaúčinkovať na charakter tvorby tohto básnika a cez ňu vniesť nové tóny aj do celej slovenskej poézie.

Vajanského básne s „balkánskou" tematikou to jasne potvrdzujú. Zdá sa, že každý kameň, každý ľudský príbytok a každý domorodý človek v tejto skalnatej, divo rozoklanej krajine vyvstával pred mladým básnikom predovšetkým ako dokument hrdinského odporu malého národa proti obrovskej presile cudzieho útlaku a násilia. Akoby mladý básnik nebol musel robiť nič iného, než pozorne sa zadívať do tvárí čiernohorských junákov a dievčat a ešte pozornejšie sa započúvať

do spevu potulných guslarov, aby sa aj v jeho básnickom speve rozozvučali tóny bojového pátosu, ktoré súčasnej slovenskej poézii chýbali. A Vajanský sa naozaj usiloval podať obrazy boja, krvavého, ale hrdinsky odhodlaného boja balkánskych Slovanov proti tureckej nadvláde. Pritom sa usiluje podať tieto obrazy ako niečo, čo on sám videl alebo o čom aspoň počul, chce teda, aby jeho básnický obraz mal priamu svedeckú platnosť. Toto úsilie zvýrazňoval i tým, že mnohým básňam s juhoslovanskou tematikou dával formu, známu z juhoslovanských hrdinských spevov (používa napr. časté opakovania slov a výrazov, príznačné pre rozprávačský štýl týchto spevov, alebo napodobňuje srbský desaterac a pod.), ba i tým, že niektoré básne štylizoval ako reprodukciu spevu potulného guslara (napr. o básni *Jelena* priamo poznamenáva, že je napísaná „dľa guslara"). To znamená, že aj z čisto formovej stránky chcú tieto básne zachytiť „juhoslovanský" kolorit, že i forma sa v nich má pričiňovať o vystihnutie hrdinskej atmosféry Balkánu, o verné zobrazenie jeho nepokorenej národnej hrdosti. Sám básnik pritom neraz nezahalene aktualizuje zmysel tohto obrazu poukazmi na súčasnú slovenskú skutočnosť (napr. v závere štvrtej básne *Jaderských listov:* „Kedy boh dá nám takýchto spevcov, kedy nám dá takýchto junákov?!"), čím len otvorene priznáva, čo bolo poslaním jeho básní s balkánskou tematikou: kriesiť doma umdleného ducha národného odporu, oživovať pátos slovenského národnooslobodzovacieho boja. Je nepochybné, že básne túto funkciu aj plnili a že i ony sa do značnej miery zaslúžili o neobyčajný čitateľský úspech zbierky Tatry a more nielen na Slovensku, ale i mimo neho. Týmito básňami sa totiž slovenská poézia priradila k vlne prejavov sympatií s národnooslobodzovacím protitureckým bojom balkánskych Slovanov, ktorá zasiahla i poéziu iných neslobodných slovanských národov (napr. českú poéziu).

Vajanského básne s juhoslovanskou tematikou sú však pozoruhodné ešte z jednej stránky. Možno na nich zreteľne pozorovať rozdiel básnického postoja ku skutočnosti medzi predchádzajúcou generáciou a mladým literárnym pokolením. Tento rozdiel je daný zmenou charakteru básnikovho subjektu, príznačnou pre celú Vajanského poéziu a odrážajúcou sa i na jeho spracovaní hrdinskej tematiky. Na pozadí hrdinských „spevov" Sama Chalupku sa nám najlepšie ukáže, v čom táto zmena spočíva. I v Chalupkových básňach zjavne vystupuje do popredia subjekt básnika, a to nie iba v úlohe komentátora zobrazovaných dejov, ale neraz ako ich bezprostredný účastník (napr. v *Mor ho!*, v *Brankovi*). Pritom subjekt básnika, jeho citové rozpoloženie je v úplnom súlade s hrdinskou atmosférou príbehu, udalosti; vzniká tu zjavná paralelnosť básnika a epického hrdinu, ich vzájomné doplňovanie sa. Touto vnútornou jednotou subjektu básnika a epického hrdinu je Chalupkova tvorivá metóda podobná spôsobu, akým folklórny spevák-bard podáva deje a udalosti z prostredia ľudového kolektívu. U Vajanského sa táto vnútorná jednota básnika a hrdinu narúša. Vidieť to predovšetkým na tom, že kým v Chalupkových básňach sa rozvíja jeden citový i myšlienkový kontext, zahrnujúci rovnako vnútorný svet básnika ako i obraz jeho hrdinu, zatiaľ u Vajanského sa stretajú kontexty dva: jeden sa pripína k subjektu básnika, druhý je spojený s predmetom jeho zobrazovania. Inak povedané, vo Vajanského básňach s juhoslovanskou tematikou sa stretajú dva svety: svet pokorenej, národne gniavenej a chabo sa brániacej básnikovej vlasti, ktorej obraz Vajanský nosí v duši, a svet hrdinsky odporujúci, bojujúci, nepokorený, ktorého obraz Vajanský na juhu bezprostredne pozoruje a básnicky zachytáva. Zo stretnutia týchto dvoch svetov vzniká vo vedomí básnika určité

napätie, ktoré sa navonok prejaví rozlomenosťou citovej atmosféry v básnickom zobrazení Vajanského pobytu na slovanskom juhu. Do nadšenej oslavy junáckeho ľudu Čiernej Hory miešajú sa disharmonické tóny trpkej spomienky na Slovensko. A to nielen v jednotlivých aktualizačných narážkach; vysloveniu tejto citovej rozdvojenosti básnikovho vnútra je venovaný napr. celý druhý „Jaderský list", v ktorom obraz krásy skalnatej krajiny príkro kontrastuje s evokovaným obrazom vzdialenej básnikovej vlasti:

V cudzine váži diaľny syn si vlasti;
i moja láska ku nej splápolala;
už skoro zhasla, v spomienke na strasti,
ktoré mi v údel po macošsky dala.
V rozbroji citov poznal som tú biedu:
keď upí duša v dvoje roztrhnutá,
preto, že Maďar od strachu a jedu
pripojil k slovu „vlasť" i slovo „putá",
že násilenstvom od otcovskej hrudy
odtrhol citov plápolanie sväté,
kraje slovenské zmenil na prekliate
pastvy pre hladné i zradné obludy.
A tak len vo vás, drahé duše bratské,
vidím otčinu, rod i vlasť v jednote,
vám privolávam pozdravy junácke,
stojac na pustej dinárskej výsote!

Vajanský sa z tejto citovej rozdvojenosti usiluje vykupovať tým, že niektoré básne štylizuje ako prejavy ľudového spevca-guslara alebo tým, že niektoré príbehy podáva ako reprodukciu toho, čo počul od guslara (napr. vo štvrtom „Jaderskom liste"). Pravda, štylizovanosť týchto prejavov je príliš nápadná, než aby sa ňou mohol zakryť moment napätia medzi subjektom básnika a predmetom jeho spevu. Je totiž zjavné, že tu ide vlastne len o vedomé použitie určitých hotových štylistických postupov na vyjadrenie básnikovho ideového zámeru, pričom touto čisto vonkajšou „adekvátnosťou" formy a obsahu má sa subjekt básnika odsúvať do pozadia. (U Sama Chalupku to bolo práve naopak: vnútorný súlad obsahu a vyjadrenia tam dovoľoval aj v epických básňach „hrdinských" plne sa exponovať subjektu básnika.)

Básne písané „dľa guslara" nie sú jediným spôsobom, ako sa Vajanský zmocňoval juhoslovanskej tematiky. Aj v tejto tematickej oblasti sa prejavuje „mnohotvárnosť", rozmanitosť v postojoch i postupoch u tohto básnika. Najlepšie to badať na cykle šiestich *Jaderských listov,* datovaných „v Dalmácii, roku 1878". Každý z týchto listov je napísaný nielen inou formou, ale je opradený aj inou citovou atmosférou, v každom je badateľne odlišný zorný uhol básnikovho pohľadu na skutočnosť. Prvý list je „ľahkým", do konverzačného štýlu ladeným, pritom neraz britkou iróniou podfarbeným rozprávaním o plavbe z Terstu do Dalmácie, pričom jeho jadro tvorí satiricky vyhrotené vylíčenie búrky na mori. Druhý list je citovo rozjatrenou lyrickou konfrontáciou obrazu dinárskych hôr so spomienkou na básnikovu vlasť. Tretí list podáva rozhovor vojaka „cudzieho rúchom" (t. j. samého básnika) so starou Černohorkou o osude jej synov: starena stratila dvoch synov, ktorí padli v boji s Turkami, a je na ich smrť hrdá; no do smrti bude kvíliť nad osudom tretieho syna, ktorý nepadol v boji, ale „zomiera vo vyhnanstve hladom pri rakúskej stuchlej kukurici". Vo štvrtom liste nájdeme už spomínanú reprodukciu spevu guslara o smelom boji černo-

horských žien s Turkami a o hrdinskom čine devy Jely Marunovej. Piaty list je opäť lyrický: je zastretý melancholickým závojom spomienky na domov, na rodinu. A napokon šiesty list je novým dôkazom hrdinstva černohorského ľudu; básnik v ňom rozpráva príbeh ženy, ktorá si radšej vlastnými rukami vyrezala jazyk, než aby zradila Turkom úkryt chlapov-bojovníkov.

Vidíme teda, že tematické rozpätie tohto pomerne krátkeho cyklu siaha od lyrického zachytenia básnikových osobných nálad a pocitov až po čisto epický obraz objektívneho činu. K takémuto epicky odosobnenému podaniu látky sa však dostáva Vajanský až v závere cyklu, ináč vo všetkých predchádzajúcich číslach sú Jaderské listy silno poznamenané prítomnosťou básnikovho subjektu, a to aj pri reprodukovaní „objektívnej" matérie (vo štvrtom liste je to záverečná aktualizačná narážka básnikova „kedy boh dá nám takýchto spevcov . . .", v treťom liste zas sa básnik skryje do postavy vojaka „cudzieho rúchom"). Ostatne, už forma „listov" (i keď priamo touto formou sú napísané iba prvé dve básne cyklu, v ostatných básňach už Vajanský formálne znaky básnického „listu" nedodržiava) naznačuje, že básnik ani nemal v úmysle svoj subjekt v tomto cykle nejako skrývať alebo zatláčať do úzadia. Dostal sa však do paradoxného psychického rozpoloženia: na jednej strane ho hrdinstvo černohorského ľudu strhovalo k nadšenému obdivu a nútilo ho k vnútornému stotožňovaniu sa s týmto ľudom, na druhej strane si však ustavične musel uvedomovať, že prichádza do tejto krajiny proti svojej vôli jednak ako „vojak cudzí rúchom", ale zároveň i ako príslušník národa, ktorý už nebojuje, iba trpí. Z tejto vnútornej rozpornosti básnikovho vedomia, ktoré je psychickým podkladom pre spomenutú už prítomnosť dvoch protichodných kontextov v jeho „juhoslovanskej" poézii, vyplynulo potom i ono striedanie odlišných citových nálad, ono vlnenie citov v Jaderských listoch, kde ironicko-sarkastické šľahy miešajú sa s melancholiou a tá zas s vypätým pátosom bojového hrdinstva.

Pre pochopenie takejto vnútornej genézy celého cyklu je veľmi významný prvý list. Mladý Vlček ho pokladal síce za nehodiaci sa do cyklu, vyčítal mu príliš „fejtónový" charakter (Literatura na Slovensku, 1881, 208), nepochopil však, že práve za vonkajšou „ľahkou" formou, za nadľahčeným ironicko-konverzačným štýlom tohto listu skrýva sa vyslovenie trpkého paradoxu, hlboko zadierajúceho do vedomia pisateľa: slovenský básnik ako vojak rakúsko-uhorskej armády ide „okupovať" územie iného slovanského národa. Preto jeho sebairónia a sarkazmus je obranným krunierom proti tomuto paradoxu, ale zároveň je aj demaskovaním celého rakúskeho podniku s Bosnou a Hercegovinou:

„Hop! ty milá Adria,
to sú hrubé žarty:
čiže už chceš Austriu[5]
zdrviť na caparty?

Či chceš ozaj našu mlaď
zničiť puškonosnú?
Ktože potom oblaží
verndlom našu Bosnu?

Ktože potom zanesie
k mostarskému múru:
vieru, lásku, nádeju,
frak, pinč a kultúru?

[5] Tak sa nazýva loď, ktorá vezie rakúske vojsko z Terstu do Boky Kotorskej.

Je prirodzené, že po takomto úvode ťažko bolo slovenskému básnikovi spievať „čistú" pieseň o hrdinstve a odosobnene vdychovať „heroickú" atmosféru slovanského juhu. Lebo akokoľvek sa usiloval túto atmosféru absorbovať a potom ju verne básnicky reprodukovať, predsa nebolo mu možné negovať pritom samého seba, to znamená vylúčiť z procesu vnímania a zobrazovania nového prostredia svoj vlastný subjekt, svoje básnické vedomie, podstatne sformované v domácom, slovenskom spoločenskom prostredí.

A základnou charakteristickou črtou vedomia mladého slovenského básnika bol pocit narastania určitej priehrady medzi subjektom básnika a objektívnou spoločenskou realitou, pocit, že vzniká diskontinuita medzi vnútorným svetom básnika a svetom mimo neho. Tento pocit vyvolával u básnika trpké tušenie nesúladu medzi poéziou a životom, resp. tušenie ľahostajnosti objektívneho sveta voči básnikovmu spevu. Vajanský to všetko vyslovil v poslednej básni zbierky Tatry a more, ktorou vyprevádza svoju poéziu „na cestu" do sveta mimo neho:

Do hluchoty posielam slabú pieseň,
keď už opadlo žlté lísťa z buka,
sňahami hole ovenčila jeseň,
sychravý vietor zavíja a húka...

Pravda, Vajanského poézia nechcela byť iba „slabou piesňou", zanikajúcou v zavíjaní jesenných vetrov. Naopak, chcela byť mohutným zvukom, premáhajúcim „hluchotu" okolitého sveta, ba chcela viac, chcela premôcť tento svet a spútať ho do umeleckého obrazu, ktorý by dokázal prevahu básnika nad svetom. Z tohto úporného chcenia vyplýva oná mnohostrannosť Vajanského básnickej tvorby, ktorá je vlastne celou sériou básnikových výprav za dobytím sveta, skúšaním vždy nových a nových prístupov k zvládnutiu objektívnej matérie „sveta". Raz sa ho chce zmocniť tým, že mu nadstavuje „verne" odrážajúce zrkadlo, zamerané na oblasť malomestského filisterstva *(Dušinský)*, inokedy tým, že ukáže morálnu obludnosť tých, čo v tomto svete vládnu *(Herodes)*. Raz skúša uniknúť z dosahu sveta do sféry mocných citov a vášní *(Maják)* a potom zas do oblasti histórie *(Ratmír)* alebo do krajiny mytologickej alegórie *(Sny a báje)*, ale znovu sa vracia k svetu, strhovaný príkladom hrdinského boja za slobodu (juhoslovanská tematika). A pri všetkých týchto básnických výpravách k svetu tiahne za sebou čosi, čo mu napokon zabráni vztýčiť vlajku víťazstva nad zobrazovanou matériou, všade mu zaznie akord umeleckej disonancie: *Dušinský* mu ostane fragmentom, *Herodesa* poznačí jednostrannosťou svojej ideológie, v *Majáku* sa neubráni pseudoromantickej literárnej konvencii, do *Snov a báji* sa mu zamieša moment „realistickej" dezilúzie a do spevu o hrdinstve vlúdia sa pocity trpkosti nad vlastnou slabosťou.

Táto vnútorná rozlomenosť Vajanského poézie z obdobia zbierky Tatry a more mala nepochybne i psychologické korene: súvisela s tým, že jeho „výpravy k svetu" neboli sprevádzané rovnako úpornými výpravami k vlastnému „ja", že rozširovanie zorného poľa jeho pohľadu na skutočnosť neprinášalo i úmerné zintenzívňovanie jeho subjektívneho poznania skutočnosti. Tento nesúlad medzi extenzitou záberu a intenzitou poznania, príznačný pre poéziu zbierky Tatry a more, robí z tejto zbierky dokument prechodného obdobia vo vývine slovenského básnictva. Dokument, v ktorom sa staré koncepcie poetického stvárňovania sveta svária s novým životným materiálom (napr. v *Dušinskom*) a v ktorom pokusy o novú poetickú koncepciu narážajú na bariéru nedostatoč-

ného poznania novej konkrétnej životnej matérie (napr. *Herodes*). Možno preto konštatovať: ak si Vajanský určil za cieľ stavať nové „konkrétne poetické budovy", ktoré by sa svojou hmatateľnosťou, svojou uzemnenosťou líšili od ideových projekcií štúrovskej básnickej generácie, ostal vlastne viac architektom, projektantom budov, menej už ich staviteľom. Svoje projekty však umiesťoval do nového životného terénu a tým zároveň skúšal nosnosť tohto terénu i pre celú ďalšiu slovenskú poéziu.

Rozbor zbierky Tatry a more (i fragmentu veršovaného románu *Dušinský*) ukázal, že Vajanského básnická tvorba z prelomu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov viacerými svojimi základnými vlastnosťami znamenala nové slovo vo vývine slovenskej poézie. V zložkách ideovotematických je to predovšetkým úsilie o spoločenské aktualizovanie poézie jednak novým konkretizovaním národno-obrannej funkcie poézie, jednak analyticko-kritickým postojom k určitým sociálnym faktom, to znamená k filisterskému prostrediu slovenského malomesta. V zložkách formálno-slovesných je to zas úsilie o odpatetizovanie, „sprízemnenie" básnického štýlu najmä v epických útvaroch (prejavujúce sa „konverzačným" ladením veršovaného rozprávania), snaha o funkčné prehodnotenie niektorých tradičných žánrových foriem (alegorická veršovaná poviedka) i uvádzanie nového, sylabotonického prozodického princípu do slovenského verša. Všetkými týmito progresívnymi zložkami, ktoré v jednotlivých básňach úzko korešpondujú,[6] stáva sa Vajanského básnická tvorba z obdobia zbierky Tatry a more významnou súčasťou definitívneho prelomu vo vývine slovenskej poézie od štúrovského a poštúrovského romantizmu k realizmu. Vajanský sa ňou popri Hviezdoslavovi stáva nositeľom hlavného vývinového prúdu v slovenskej poézii tohto obdobia. (Roky 1878–80 znamenajú totiž i takrečeno druhý nástup Hviezdoslava do slovenskej poézie a sú svedkami jeho síce zložitejšieho, no napokon oveľa dôslednejšieho smerovania k tomu istému cieľu — k realizmu.) Zároveň však rozbor ukázal, že nové progresívne tendencie sa vo Vajanského poézii už v období zbierky Tatry a more uplatňovali takmer na každom úseku nedôsledne, ba až polovičato. Korene toho väzia nielen v charaktere umeleckého talentu Svetozára Hurbana, ale i v jeho orientácii na konzervatívne zložky ideológie národného hnutia, reprezentovaného slovenskou buržoáziou, ktorá sa v osemdesiatych rokoch svojimi politickými a národnými koncepciami odtrhávala od ľudových más a zaviazla nielen v politickej pasivite, ale i v nereálnych, pseudoromantických sférach nacionalizmu a reakčného cárofilstva. V dôsledku takejto orientácie sa aj Vajanského poézia, a jeho umelecká tvorba vôbec, postupne vysúvala na okraj hlavného vývinového prúdu slovenskej literatúry, ba v niektorých svojich neskorších prejavoch sa zjavne postavila proti nemu.

[6] Napr. básne z ideovotematickej stránky „nové", ako *Dušinský, Herodes, Jaderské listy,* sú i po stránke veršovej organizácie najzreteľnejšie „nové", stopové, kým básne prevažne „romantického" charakteru, ako *Ratmír, Maják,* sú zjavne poplatné ešte štúrovskému spôsobu veršovania. Porov. k tomu štatistické rozbory verša týchto skladieb v práci M. Bakoša *Vývin slovenského verša od školy Štúrovej,* 2. vyd., Bratislava 1949, 121 a n.

MICHAL GÁFRIK

BÁSNICKÁ MEDZIGENERÁCIA

(Od Hviezdoslava ku Kraskovi.)

Po vystúpení Hviezdoslava a Vajanského v slovenskej poézii sa dlho neobjavoval básnik so svojským pohľadom, svojským zmýšľaním a cítením, svojským výrazom. Rozmach a básnická suverenita Hviezdoslava a Vajanského mladších tiesnili. Najprv opájali a podmaňovali, vábili perspektívami prejdených ciest, neskôr tiesnili. Z vychodených magistrál neodbočovali chodníky a pohodlnosťou oslabené city, zmysly a mozgy neskôr si ich už nevládali preraziť. Ani vtedy nie, ak zmenené životné pomery nutne vyvolávali v nich odlišné pocity a nálady.

Vzorom pre mladších z formálnej stránky bol najmä Vajanský. Hviezdoslav našiel dôsledného žiaka vari len v Sládkovičovovi. Príťažlivým zdrojom inšpirácie bola i ľudová pieseň. Nie pôvodná pieseň ľudová, ako tomu bolo za čias štúrovcov, ale najmä jej popevkový odvar. On najlepšie vyhovoval plytkým životným pocitom a náladám. Z druhej strany však v príklone k veršu ľudovej poézie, aspoň v najlepších básňach Milkina, Somolického a Podjavorinskej, v konečnom dôsledku musíme vidieť aj narúšanie hviezdoslavovského veršového systému.[1] Verše spomínaných básnikov (a zo starších možno k nim priradiť i Horala a Kýčerského) od popevkov Ondreja Bellu a ostatných sa zásadne líšia osobnou notou. Obyčajne plytkou, nehlbokou, ale vyjadrujúcou už city, úzkosti, obavy a nádeje konkrétneho človeka tejto doby.

Ak vylúčime všetky pochybné vonkajšie neorganické pokusy narušiť hviezdoslavovský systém a prihliadame iba k vnútorným vývinovým tendenciám slovenskej poézie, prvým pozoruhodnejším zjavom z tohto hľadiska je Peter Bella-Horal. Starší súčasník Hviezdoslava a Vajanského ohlásil sa niekoľkými nevýraznými básňami už v šesťdesiatych rokoch 19. storočia v príbuznej popevkovej tónine svojho mladšieho brata Ondreja, aby potom na tridsať rokov zamĺkol. Horal obišiel hviezdoslavovský verš a nadviazal na verš štúrovský. Pritom je vari jediným z poštúrovských básnikov, ktorý — pri všetkých nedostatkoch svojej poézie — štúrovský verš zúžitkúval a rozvíjal tvorivo. Jeho verš je akousi syntézou verša prízvučného a slabičného. V zásade dodŕža zostupný rytmus. Aj verše s jednoslabičnými slovami na začiatku majú zostupný spád. Zostupnosť veršov je u neho konštantou. Oproti obvyklému trochejskému metru prevažuje však metrická tendencia daktylo-trochejská. V striedaní daktylských a trochejských stôp nieto však pravidelnosti. Rozsiahlejšie verše člení v pravidelné, syntakticky vymedzené polverše. Metrická pravidelnosť

[1] Termíny „hviezdoslavovský verš", „hviezdoslavovský systém" a pod. používam tu a ďalej v zmysle úhrnnom a všeobecnom. Pre potreby tejto kapitoly nebolo treba diferencovať verš Hviezdoslava a Vajanského zvlášť.

je len v polveršoch. Z polveršov jeden je daktylský alebo trochejský, poprípade oba sú daktylské alebo trochejské, ale nasledujúce polverše už nedodržiavajú rozloženie daktylov a trochejov z prvých polveršov. Iným slovom: Horal ľubovoľne zamieňa tri trochejské stopy za dve daktylské a naopak, ako je tomu aj v ľudovej piesni, lenže je metricky usporiadanejší.[2] Podobné metrické zásady teoreticky šíril aj Tichomír Milkin.

Ako vidieť z rozdelenia medzislovných hraníc, dvanásťslabičný verš Horalov je v podstate veršom daktylským, ale so silnými tendenciami trochejskými, rovnako aj verš šesťslabičný (ide vlastne len o osamostatnené polverše). Verš desaťslabičný je veršom daktylo-trochejským (vyskytuje sa zriedka) a osemslabičný verš veršom trochejským. Keďže šesťslabičný a dvanásťslabičný verš výrazne prevláda, v Horalovi máme básnika s ďaleko najväčšou záľubou v potrojnom metre vôbec.[3]

Horalova poézia sa vyznačuje výraznou zhodou metrického a syntaktického členenia. V básňach z rokov 1893—1905 je 87,79 % celkového počtu veršov ukončených aj grafickým znamienkom, pričom na zvyšku sa podieľajú najmä verše šesťslabičné. Z celkového počtu dvadsať básní o dvanásťslabičnom verši z tohto obdobia spolu štrnásť má stopercentnú zhodu, vyznačenú aj graficky, ostatné v priemere asi 97 %. Zhoda v prevažnej miere je zvýraznená väčšou syntaktickou pauzou. V *Piesni o jedličke* napr. z celkového počtu 52 veršov tridsaťdva je vyznačených bodkou, bodkočiarkou alebo dvojbodkou.

Problémom je, či výrazné potrojné metrum a výrazná zhoda metrického a syntaktického členenia signalizujú už vývin, ktorý uskutočnila Moderna, alebo sú dosť svojským výrazom vzťahu k štúrovskej tradícii. Veď prvé básnické počiatky Horalove spadajú už do začiatku šesťdesiatych rokov. Stopy štúrovskej poetiky sú zreteľné u Horala aj inde. Štúrovským v nejednom zmysle je nielen verš, ale aj obraznosť, rým a pod.

Horalove obrazy sú vcelku jednoduché, dosť mdlé a jednostranné, čerpajúce z ľudovej piesne. Skromné prirovnanie, básnická a rečnícka otázka i odpoveď, občasný paralelizmus z prírody, anafora a aliterácia, to je temer všetko. Ani rozrastanie obrazu či paralelizmu, ako napr. v básňach *Pieseň ľudu* a *Pôvod piesne,* neboli u štúrovcov neznáme. Ojedinele je však Horal i kultivovanejší. Obraz prechyľuje sa mu už od abstraktného pojmu bližšie ku konkrétnej skutočnosti: „Kam sa mi deli piesne radosti?... Preč uleteli!... Kam vrstovníci mojej mladosti?... Dávno pomreli!... Život môj: padlé na poli klasy, nimiž

---

[2] *Pieseň o sokolovi:* I-92; II-8; III-0; IV-76; V-24; VI-0; VII-88; VIII-10; IX-24; X-50; XI-36; XII-0. *Pieseň o jedličke:* I-82; II-18; III-20; IV-56; V-30; VI-0; VII-84; VIII-16; IX-44; X-44; XI-24; XII-0. *Dumka večerná:* I-82; II-16; III-29; IV-49; V-33; VI-0; VII-91; VIII-8; IX-25; X-37; XI-45; XII-0. *Rodné kraje moje:* I-76; II-25; III-57; IV-44; V-38; VI-0; VII-70; VIII-31; IX-19; X-57; XI-38; XII-0. *Žiaľ siroty:* I-84; II-12; III-44; IV-40; V-0; VI-96; VII-4; VIII-52; IX-32; X-0. *Hviezda moja!:* I-87; II-12; III-83; IV-0; V-87; VI-12; VII-50; VIII-0. *Pieseň moja: vtáča malé...:* I-70; II-29; III-58; IV-0; V-95; VI-4; VII-70; VIII-0. *Rodný kraj:* I-87; II-12; III-31; IV-62; V-34; VI-16. *Pieseň vysťahovalca:* I-70; II-29; III-29; IV-54; V-33; VI-29. (Pri počítaní prízvuku slov prihliadam tu k dobovému úzu: ak za jednoslabičným slovom vo verši nasleduje slovo viacslabičné, jednoslabičné slovo — neplnovýznamové aj plnovýznamové — nepočítam ako prízvučné.)

[3] V zbierke *Piesne z ďaleka a iné verše* (Mikuláš 1920, z tohto vydania sú všetky naše citáty) z rokov 1893—1905, čiže od čias druhého Horalovho básnického vystúpenia až po vyjdenie Jesenského Veršov, je 41 básní. Z nich 20 má dvanásťslabičné verše (17 so štvorveršovými strofami), dvanásť šesťslabičné (11 s osemveršovými strofami).

chlad metá: v pamäť len prešlé idú mi časy a dávné letá ..." (87); „Pieseň moja: vtáča malé, zrodilo sa pod Tatrami, v srdci mojom býva stále, chovám si ho so slzami" (41). Báseň *Pieseň moja: vtáča malé ...*, z ktorej je posledný úryvok, je šesťstrofová, v ďalších strofách hovorí sa už len o vtáčati, pieseň sa ani nespomenie. Aj viaceré obrazy vymykajú sa zo štúrovskej poetiky: „ako keď sa v noci nad horou zablysne" (76); „keď na vás pomyslím, slzy sa mi ronia, zdá sa mi, že v diaľke zvony smutno zvonia"; „ako vták ku vatre, čo svieti na Tatre, duch môj ku vám letí, — moje mladé svety!!" (77) a pod. Štúrovci, prirodzene, veľmi dobre poznali blýskanie nad horami a vatry na Tatrách. U Horala však dostávajú tieto obrazy novú náplň. Slúžia najmä na vyjadrenie intímnych nálad. Citované obrazy zároveň upozorňujú na Horalovu obľubu večerov a počutie i videnie diaľok. Týmito významovými motívmi predchádza básnik Modernu.

Horalov rým sleduje prevažne štúrovské šľapaje, vo väčšine prípadov je gramatický: privíňala — porúčala, mladého — cudzieho, dali — odobrali, morám — horám, nahnutý — pohnutý, na dvore — na... Hore, valí — zhovárali. Vyskytuje sa uňho aj rým vnútorný, tiež podľa vzoru štúrovcov a ľudovej piesne. Má však aj rýmy zložitejšie, aké nachádzame u niektorých básnikov Moderny, najmä rýmy dvoch slov: povie — Boh vie, rodnej — od nej, nepozná ma — pieseň známa, neusmievaj sa ty — za dievčaty, nado mnou — čarovnou, miesto iné — cintoríne, ťa ja — kraja, na tej zemi — zasvieť že mi, divno mi je — harmonie, za čím — načim, nečuduj že sa mi — za hviezdami a iné.

Ak Horalov verš zachováva rytmicko-syntaktický paralelizmus, zvýrazňuje ho — podobne ako štúrovci — opakovacími figúrami a eufóniou. U Horala pri niektorých básňach možno však hovoriť priamo o eufonickej výstavbe celej básne, nielen jednotlivých veršov. Takou je napr. báseň *Žiaľ za mladosťou,* najmä jej tretia časť.

Z povedaného vyplýva, že Horal popiera hviezdoslavovský verš nesporne na podklade tradícií verša štúrovského, do ktorého vnáša pomerne uvoľnenú stopovosť. Svojimi úpravami štúrovského verša predzvestúva však už čiastočne niektoré formálne snaženia Moderny.

Pozoruhodné je však aj Horalovo ponímanie sveta. Oproti hviezdoslavovskému svetu-pevnosti, svetu-harmónii, svetu jasavému v Horalových veršoch vystupuje svet ako nestály, život ako zhluk mnohých náhod a neistôt: „ľudské šťastie stále není" (32), „osud nás bije" (79), „čo srdcu najmilším, zanechať nám nutno!", „ach, veď je tento svet len samé túženie, len samé vítanie, len samé lúčenie" (21). Už len niekoľko nádejí krášli život človeka, ale aj tie zrážajú búrky, „kto zná, čo zostane"? Zdôrazňuje sa tu „srdce", vykoľajenosť sveta. Podobná ideová orientácia prejavuje sa aj v jeho prekladoch, napr. v Preradovićovej básni *Upokoj sa, srdce moje...*

Nostalgia za domovom, rodným krajom, „žiaľne i — radostné srdca rozpomienky" naň a na detstvo v ňom, idyla a porušenie idyly. Najmä porušenie. Pocity štúrovského sokola, ale iba uväzneného. Rodný kraj vidí v rozpomienkach, pozlátený túhou, živou, intenzívnou a úprimnou, preto ho vie priblížiť aj skromnými básnickými prostriedkami. V rozpomienkach ten kraj a hory okolo neho skutočne *vidí,* nielen vymenúva. Nie je to sentimentalizmus, aj keď v jeho poézii je dosť sentimentality. On nenarieka, on clivie. Keď nemôže bývať v rodnom kraji, smie aspoň „o ňom snívať" a túžiť po ňom. Sniť, túžiť a clivieť, keď „slniečko zachodí, pokoj na svet sadá", „tichý večer padá, od hôr nesie chládok". Vari prvý raz v našej poézii natoľko je zvýraznený večer.

Horal nebol veľkým básnikom, ale bol v istom zmysle „pravým básnikom", ako povedal Krčméry. Jeho verše sú „také nepatrné, beznáročné", ale je v nich „hodne úprimnej, zdravej poézie". „Staré, veľmi staré motívy v jeho slohách vše tak pekne osviežujú."[4] Nedopracoval sa k väčšej citovej hĺbke. Často je plytký a naivný, opakuje sa a skĺza do banality, ale nemožno nevidieť aj druhú stránku jeho poézie. Horal navyše bol básnikom Dennice, časopisu, ktorý sa stával literárnym orgánom mladej generácie. Ostal ním aj potom, keď mladí, najmä Votrubovým pričinením, svojou poéziou vytisli z Dennice jej stálych konvenčných veršovníkov. Možno teda usudzovať, že Horalova poézia, napriek všetkým jej slabostiam, nebola mladým cudzia. Ako vyplýva z predchádzajúcej charakteristiky, príčiny toho boli aj v nej samej.

Svojím vstupom do literatúry Horalovi je blízky K ý č e r s k ý. O sedem rokov mladší od Hviezdoslava, publikovať začína až vo svojej štyridsiatke. Zdá sa, že autori, literárne sa prejavujúci až v neskoršom veku, často predbiehajú mladších, ktorí sa však umelecky prejavili skôr.

Kýčerský sa v ničom nesnažil prekračovať hviezdoslavovský kánon. Bol si vedomý, že sa „tógy chytá Hviezdoslavovej"[5] a Hviezdoslavovi venoval temer desiatku básní. Z formálnej stránky — na rozdiel od Hviezdoslavovej poézie — výraznejšia je u neho len piesňovosť (neraz ešte v duchu popevkov Ondreja Bellu) a v pomere k ostatným badateľnejšia trochejská tendencia. Kýčerský však prichádza už čiastočne s odlišným životným pocitom. Čosi sa vychýlilo, čosi sa vykoľajilo. Jeho autoštylizácia, ktorá sa opakuje, je „podstrelený vták".[6] Zdôrazňuje sa tu „víchor" (109), „víchor divý" (114), „žitia povíchrica" (61), „srdce" je „choré" a „uzavreté", je v ňom „temno", „smutno", „všade tma a nikde svetla", „samý žiaľ", neviera, všetko je „márne", všetko je „darmo", tlačí ho „ťažká duma", nivočí „biedny čas", lásky „už vo svete niet", on sám žije „v zabudnutí", uzavretý vo svojich snoch. Márne sa domáha radostí a života. Ozvenou je vždy len bolesť, utrpenie (144). Cíti sa osihoteným, nikto mu nerozumie. Napriek plytkosti umeleckého výrazu je v tom už istý prelom k novým literárnym snahám. Básnik sám začína byť témou svojej poézie. V jeho obraze je však aj obraz sveta a tento sa už čiastočne blíži k životným pocitom, zvýrazneným Modernou.

Ak po formálnej stránke Kýčerský neprekročil v podstate hviezdoslavovský veršový systém, ojedinele možno u neho badať aj prvky novej poetickej orientácie. Za príklad si vezmime jeho báseň *Domček nad riekou.*[7] Hviezdoslavovské postupy narúšané sú tu už postupmi tejto poetike cudzími, ktoré však neskôr rozvil najmä Ivan Krasko a po ňom ďalší. V básni nachádzame napr. nasledovné zhody s poetikou a motívmi Ivana Krasku: Kýčerský nedrží sa hviezdoslavovsky pevnej sujetovej línie, v istom zmysle vytvára už akési lyrické pásmo. Svoje subjektívne zážitky objektivizuje („Za horami, za dolami...", „šuhaj bludný"). Nedopovedúva, len naznačuje; ideálom nie mu je jasnosť, ale istá tajomnosť príbehu. Aj záver je akoby zlomený, uťatý (Kraskov „rytier", ktorý nechal kliatby „zrazu náhle, vpoly"). Biely dom s bledým dievčaťom, bielou brezou a bielou riekou, svietiaci a chvejúci sa v rozpomienkach, podobne svieti aj v poézii Kraskovej. Dôraz na mesačný večer a opakovanie jeho motívu („keď

[4] Št. K r č m é r y, *Výber z diela* IV, Bratislava 1955, 390—391.
[5] *Starosť i radosť*, SP XX, 1900, 386.
[6] K ý č e r s k ý, *Piesne*, Bratislava 1956, 87, 133, 152. Ďalej udávam len stranu.
[7] SP XXII, 1902, 137—139; tiež K ý č e r s k ý, *Piesne*, 70—74.

blysol spoza holí večer mesiac", „mesiačik sponad hory svetlo na svet porozlieval"). Kýčerského „šuhaj bludný" je už istým vzdialeným príbuzným Kraskovho „rytiera" („sto ráz klnul v súžbe", „dosiaľ blúdi, chorý, neozdravie ani"). Všetko je „darmo", všetko už „dávno zmizlo", len v mysli sa to ešte „pletie". Povýšenie rozpomienok. Neurčitosť („či už", „možno", „čosi", „za horami, za dolami", „šuhaj bludný"). Pozná už „smútok žravý" a pod. Počet zhôd, prirodzene, bolo by možné ešte rozšíriť. Aj jeho „dievča štíhle v drieku", ktorému „zvuk striebra z hrdla znieval", je už akoby jesenskovské, videné zmyslami.

Horal narúšal hviezdoslavovský básnický systém najmä na podklade verša štúrovského. Bol si vedomý svojho prínosu a bol na svoju poéziu aj hrdý.[8] Kýčerský je typom básnika skromného a nevýbojného. A hoci sú reminiscencie na poéziu štúrovcov a ľudovú pieseň silné aj u neho, narúša hviezdoslavovský systém poväčšine mimo rámca štúrovskej poézie či ľudovej piesne. Koná viac podvedome ako vedome. Nepriamo reaguje na zmenené životné podmienky a novú spoločenskú situáciu.

Novodobým typom človeka — viac životom ako poéziou — bol vo väčšej miere až Somolický. Človek rozpoltený, zlomený, nevládny samým sebou, sklamaný životom i svetom — taký je obraz Somolického človeka. „... som veľmi pobúrený a nervózny. Niekedy a niekomu je nehodno žiť... len práca a práca... či je to hodno kväčať na tejto kostrbatej guli?" — píše v liste, adresovanom pravdepodobne Škultétymu.[9] „Vyrovnávam sa s osudom, pomaly aj vo mne víťazí mier, lebo som bol už úplne deprimovaný, rozladený, roztrpčený, ba až zunovaný... nesmiem... vrhať sa do takého víru života... osvojiť si zásadu, že je život prísny... fatalisticky očakával som už i to najhoršie... Keď videli, že som kura, mal ma dakto vziať pod krídla; toho nebolo. Škoda, že u nás mnoho sa cíti a myslí egoisticky. Ja som bol starým deckom, a to ma vrhlo do toho, v čom som — žiaľbohu!" — spovedá sa v liste Andrejovi Halašovi.[10] Ak odcitujeme ešte jeho list Hviezdoslavovi, uvidíme, že Somolický sa vlastne po celý život zmietal v životných rozporoch: „Bol som stratil dôveru i v samého seba... Načo som tu? Načo žijem? Kvôli komu? Kvôli čomu? Keď som bol pri politike: neuplatnil som sa, musel som si stať nabok. Pri beletrii moje mizerné pomery nedovolili — do dlhšej práce sa dať... Písal som len veršíky a viac — nebudem. Nech to všetko čert vezme!! Veď ja od národa svojho i tak ničoho nemám: dal som mu mladosť, život a teraz amen!... môj šéf — ovšem skostnatelý prozaista — vidí — ale nečíta —, ‚veršíky'. A ja som sa narodil v takomto národe, v takejto spoločnosti?! Dosť toho!... ‚Harfa' pôjde do kúta: u nás len ‚banky' vedia zakladať a tantiémy brať. Dixi.". Ku slovu „dixi" Smolický pripája ešte poznámku: „Non dixi: Bolo by tej rozprávočky za knihu!"[11]

V Somolického poézii však zväčša niet tej vážnosti a hĺbky tragického pohľadu, ktorý dáva tušiť jeho korešpondencia. Osobnú drámu prežíval — na škodu — obyčajne mimo svojich veršov. Správnejšie: konvenčná forma, odvo-

---

[8] Vansová v liste Votrubovi v súvise s Dennicou 6. I. 1908 píše: „Pán Horal... len to číslo drží za podarené, v ktorom je jeho báseň a jeho próza." Citované z pripravovanej knihy I. Kusý, A. Šimkovič, Korešpondencia F. Votrubu.

[9] 12. 7. 1894. Citované Somolického listy sú v Archíve MS.

[10] 16. 9. 1897.

[11] 5. 12. 1911. List, pod názvom *Trpká odpoveď Somolického*, bol publikovaný v Eláne VIII, 1938, č. 5, 5.

dená najmä z ľudovej piesne a popevkov, vzpierala sa zložitosti a rozpornosti vnútorných stavov človeka nového obdobia, zjednodušovala a splošťovala aj samotné cítenie. Napriek tomu aj v jeho poézii ponímanie života je v zásade tragické. Ideovým základom jeho veršov je ilúzia a dezilúzia, konflikt snov, túžob a zloby sveta. Rovnako ako u Kýčerského, len vypuklejšie, zdôrazňuje sa „víchor", „búrka", „mráz", do jeho „hniezda uderila strela", jeho život je od základov vykoľajený. Somolický však viac zdôrazňuje spoločenské príčiny svojej vykoľajenosti. Sú nimi jednak „triezvosť", filisterstvo meštiackeho prostredia a jeho osobná nesloboda ako advokátskeho koncipienta, jednak zvlčilé, egoistické vzťahy medzi ľuďmi v tejto spoločnosti: „I ľudí vidím bez nadchnutia v oku: chlieb, kovy v srdci, v hlavách čísla majú... Preč s filisterstvom, pravé hľadám ctnosti";[12] „ľudia stávajú sa drakmi", „zabil človek brata pre mrvu zo stola";[13] „tvrdých ľudí prosba neprebudí, srdca nemajú";[14] „aby si sa chránila ľudských klebiet, zlosti" (61). Somolický vari ako prvý reaguje na rýchly tok moderného žitia, tak citeľne zaznamenaný potom u Krasku. Rýchly tok času mu je synonymom zmaterializovania a stupňovanej drsnosti: „Je málo tých, čo citom žijú, že nieto času, tvrdo žiť, a že vraj v baňach málo zlata, — dnes múdry ten, čo cit vie skryť" (68); „Čas letí bleskom, semä rastie, hynie, no rastie kúkoľ, tŕň i ôsťa žije" (71).

Somolického poézia hádam po prvý raz vyjadruje pocit človeka z nižších vrstiev, ktorý túžil po čomsi vyššom, ideálnejšom, chcel čosi viac, prostriedok k cieľu videl vo vyššom vzdelaní, išiel za ním do sveta, hľadal lepších ľudí, ale dožil sa krutého sklamania: „zlý je svet, doma láska — tam jej niet". Chcel sa vrátiť, ale bolo už neskoro, „cestu nevedel". A keď sa vrátil predsa, našiel už všetko vyvrátené, natrvalo sa vrátiť nemohol. Musí len naďalej nosiť „bremä žitia", kým jeho telo neprijme „ľahká" rodná zem (25—26). Somolickému život, vlastná existencia je „bremenom". Podobne ako neskôr aj Kraskovi.

Somolický vôbec prízvukuje srdce a nie rozum. „So srdcom nájdeš kútik v raji, sám rozum zhynie v blate; oj, žobrák rozum v pyšnom hrade a kráľom srdce v chate!" (10). Je ono divné, malé, ale „tajnosť večná", „veľkých záhad more" (18). Vie sa obetovať, spáliť „z ochoty" (97), siaha po hviezdach, po nedosažiteľnom, vie fiktívne hviezdy aj dosiahnuť, aby mu triezva skutočnosť, „život z ľadu" (14), svet fikcií znovu rozmetali. Vädnutie, hynutie, slabosť, márnosť všetkého, to je hlavná téma jeho poézie. Zaodieva ju najmä do prírodných obrazov. „Ako včela" je slabá jeho „myseľ" (51), „lúkou" je život, „sňahobiely... kvietok", zlomený „bludárom kýmsi", je čisté dievča (16) a pod. Všetko vädne, všetko opadá, márne prekvitá všetko, „príde jeseň, dýchnu mrazy... zívne slabosť, zkvitnú muky" (13), „máj večný nikde — márne budeš hľadať, kvet všade vädne, všade lísťa padá" (20). Ostávajú iba rozpomienky („a koľko sme sa natúžili!", str. 10) a „snenie". Snenie je nad rozpomienkami, rozpomienky sú často „mŕtve na nádeje", kým sen nové nádeje tvorí, blaží dušu, splňa „vrúcu žiadosť". „Teba nemať, s tebou nežiť — nechcem takú mladosť!" — to je Somolického záver (14—15). A pritom si uvedomuje, že jeho snenie je prázdne, nereálne, stroskotávajúce pod tlakom drsných životných skutočností a že má ďaleko k tvorivému činorodému životu. Je únikom, v istom zmysle, ale v úniku

[12] *Všednosť*, SP XVI, 1896, 301.
[13] *Priateľovi*, Národný kalendár (americký) VIII, 1900, 64.
[14] *Presadený kvet, Na svite*, Ružomberok 1892, 41. Pri ostatných úryvkoch zo zbierky vyznačujem v texte len stranu.

je aj protest, kritika, obžaloba. A únik — snenie je aj liekom: aby duša „neverila, že je život z ľadu" (14), aby sa jej aspoň vo sne dostalo trochu tepla. Tepla príliš iluzórneho — veď si uvedomuje, že šat nádeje „je z klamu zošívaný", že nedá „hladným ani chleba" a jej „reč" sú iba „liché sľuby" (21) — ale predsa len tepla.

Somolického ponímanie života je v základe tragické. Dobrú štvrtinu jeho zbierky tvoria popevky. Z nich asi len tretina je objektívna, bellovská. Ostatné sú však subjektívnymi osobnými básňami v rúchu popevkov. Obyčajne krotké, sentimentálne, naivné, ale už osobné. Tragické ponímanie života preniká však už aj do „bellovských" popevkov. Ich témou je ľúbosť, ale záver je tragický. Citujem motívy *Ľalijových púčkov:* Janko s Aničkou sa majú radi, zasadia spolu ľaliu; pekne pučí, Anička ju máčala slzami, bude jej voňať — „na hrobovej hrude (č. 1). Anička má Janka rada, ale ľalia sa trasie predtuchou, Janko si Aničku nezaslúži (č. 2). Ľalia kvitne „mu" na hrobe, lebo „ona" bola falošná (č. 3). „Susedovie Mariena Janka v siete jala: veruže mi pred svitom potešenie vzala!... Družbovia mňa vynesú na jar z tohto domu" (č. 5). Milá čaká milého. Ak ľalia zvädne, iste príde. Ráno zvädla a on „doletel, avšak dorúbaný, ešte v ten deň udreli zvonári na hrany" (č. 6). Janík je v hrobe a „ona" ho úpenlivo prosí, aby ju pustil k sebe (č. 7). A podobne i ďalšie. Isteže konvencia, bezduchí Janíkovia a Aničky, schémy. Avšak aj do týchto schém preráža už základný tragický motív Somolického. Nielen že všetko hynie, uvädá, ale uvädá „pred svitom". K téme vykoľajenosti, hynutia a zániku pristupuje ešte téma neplnosti. V tom všetkom Somolický akoby nadväzoval na niektorých štúrovcov, najmä na Bottu (Bottove básne *Husiarka, Tajný šuhaj).* Čo však u Bottu i napriek jeho založeniu nenašlo básnický výraz v širšom rozsahu, u Somolického je už témou ústrednou. (Mimochodom: Botto bol z našich básnikov najobľúbenejším autorom Ivana Krasku.)

V životných pocitoch Somolického, ako už aj z povedaného vyplýva, je veľa jednotlivých podobností s cítením nasledujúcej generácie, najmä Ivana Krasku.[15] K tomu pristupuje ešte zdôrazňovanie noci, samoty a strach zo všednosti. Hodnotenie noci u Somolického nie je len „prírodné", ale v istom zmysle aj „spoločenské".[16] „Tichá noc, ty najvernejšia priateľka si moja, ja sa túlim k tvojim prsiam, iní sa ťa boja." Ty „hojíš rany, krotíš hlad a žízeň", pod tvojím krídlom „šťastie kvitne krásne".[17] Aj hodnotenie samoty, ak tak možno povedať, je „spoločenské". Je mu cieľom, ale len preto, že je útočiskom, záchranou. „Do tichej samoty moja duša túži, kde sa ako v more do dumy pohrúži, kde si myseľ s citom podá bratské ruky, *kde niet šialenosti, kde niet divej muky.* Prijmi ma, samota, chcem sa stratiť svetu..." V samote duša mu „žiť sebe bude s ideálom svojím — prijmi ma, samota, duši hody strojím. Hej, ja strojím hody v tichunkej samote, budeže veselo v príšernej temnote: city budú lýrou, srdce bude spievať, *svet nás darmo bude potom už vysmievať".* Myšlienky budú poletovať „okolo mohyly, v ktorej šťastie leží — už je rad tých hrobov, ale jeden svieži".[18]

---

[15] Porovnaj tiež Somolického verše: „Minútu drahú, keď si prišla, ni roky nesotrely; i slzy ešte neostydly, čo vypil ručník biely" (11) s Kraskovou básňou *Na Nový rok* a verše „Prečo je to jarčok, že si mutný, prečo je to, Janko, že si smutný? Nespytujte sa ma, to vie ona sama nad hviezdami" (11) s Kraskovou básňou *Nepýtajte sa ma...*

[16] Termín „prírodné" a „spoločenské" hodnotenie noci používa Turčány v štúdii *Jesenského metafora* (Slov. lit. V, 1958, 11).

[17] *Noci,* SP XVI, 1896, 301—302.

[18] *Do tichej samoty...,* tamže, 302—303. Zdôraznené mnou.

Nie samota sama osebe je cieľom, ale samota ako východisko z „múk" a „šialeností" sveta. U Krasku však samota nie je ani cieľom, ani východiskom, ale osudom. Strach zo všednosti u Somolického súvisí s jeho odporom k filisterstvu a hmotárstvu a s túhou po „pravých cnostiach", ktoré „s bojom brány raja otvárajú: ó, Bože, chráň ma — zbav ma od všednosti!"[19]

Somolický cítil už všeličo z toho, čo básnici Moderny, ale nemal dosť talentu vytvoriť si nový, priliehavý výraz. Nové životné pocity zápasia s konvenčnou formou a z tohto zápasu vychádzajú umŕtvené, splytčené, banálnejšie a staromódnejšie, ako tomu v skutočnosti bolo. Nemožno stotožňovať životné pocity a motívy Somolického (a ostatných básnikov z jeho „medzigenerácie") so životnými pocitmi a motívmi básnikov Moderny. Nevidieť však ich podobnosť, napriek všetkým kvalitatívnym odlišnostiam, znamenalo by skresľovať podmienky vzniku slovenskej Moderny. Nepredpokladáme nijaký priamejší vplyv Somolického a ostatných na básnikov Moderny. Sám Krasko sa v rozhovore vyjadril, že poéziu Somolického, Milkina a Podjavorinskej nepoznal. Ak napriek tomu treba konštatovať nápadné zhody, svedčí to len o tom, že naša Moderna nijako nevyrástla izolovane, že nie je produktom cudzích literatúr, ale organickým a zvlášť významným ohnivkom vo vývoji našej poézie. Dokazuje to ďalej nepriamu spoločenskú závislosť a podmienenosť literatúry. Všeličo z toho, čo nastolili básnici Moderny, viselo už v spoločenskom ovzduší ich generačných predchodcov, len na nich ešte tak nástojčivo nedoliehalo.

Ak som spomenul, že zo Somolického duševných kríz, o ktorých svedčí jeho korešpondencia, sa v jeho poézii odrazila len menšia časť, aj to v dosť plytkom a naivnom stvárnení, na vine je aj vtedajšia kritika. Škultéty v recenzii zbierky *Na svite* píše: „Niekedy v jeho verši ozve sa i akýsi *nepokojný, žravý tón,* no hneď ďalej ide to sviežo, zdravo, čo zostane v duši čitateľovej, je harmónia. On je iste vzácny lyrický talent."[20] „Nepokojný, žravý tón", depresia, pesimizmus priečili sa zásadám vtedajšej estetiky. Pritom je zaujímavé, že o trinásť rokov neskôr, v recenzii druhého vydania, Somolického poézia pripadá Škultétymu ako jednoznačne zdravá a ľutuje, že autor nerozšíril zbierku o novšie básne: „V terajšie časy zmätenosti pochopov a slabnutia citu zdravá lýra Somolického môže byť obzvlášte dobročinná."[21] Somolický odpovedal na Škultétyho kritiku v básni *Žravý tón.* Odmieta „žravý tón" ako prejav „módnosti" a motivuje ho dobovými pomermi: „veď nielen v noci, lež i vo dne stín stíha nás a — bez všej módy"; „Nie Múza vinou, azdaj život natíska svoje biedne tóny, — tak ako stolár bije učňov, keď... kuknimeže za opony". „Žravý tón" nie mu je programom, je mu tragickou a nechcenou nevyhnutnosťou: „Nenávidím i seba, tušiac v sebe pleseň".[22] (Spomeňme si na podobné Kraskovo motivovanie „smutného" tónu v básni *Hej, v tej mojej mladej hrudi...*)

V Somolického poézii sa nadraďuje citový zážitok a potláča rozumovosť. V súlade s tým stretneme sa v jeho veršoch s kritikou každého racionalizmu: vo filozofii i v literatúre. Vo filozofii vo forme darvinizmu *(Pavúk),* v literatúre vo forme realizmu. Somolického poézia bezprostredne po vyvrcholení poézie Vajanského a Hviezdoslava snaží sa obnovovať niektoré romantické črty. Báseň *Obraz* je dosť nejasným zdôvodnením týchto čŕt. „Realisti" zabudli „odkryť

[19] *Všednosť,* tamže, 301.
[20] SP XII, 1892, 636. Zdôraznené mnou.
[21] SP XXV, 1905, 199.
[22] SP XII, 1892, 649—650.

v srdci hviezdy". Jemu je jeho romantický „obraz" „vzorom krásy", „ľúbi jeho stíny", navzdory rozsudkom „múdrych toho sveta" a „prísnych znalcov krásy".

V súhlase s črtami romantizmu a kultom ľudovej piesne Somolický snaží sa o piesňovosť. Do svojej poézie preniesol aj viaceré formálne i obsahové znaky ľudovej piesne. Zložitejších obrazov u neho temer niet, zriedka sa objaví symbol, ale aj ten je krotko ľudový. Jeho rým nie je natoľko gramatický ako u Horala, tendencia po rýmovej hľadanosti, ktorá u Horala predsa občas preráža, je Somolickému neznáma.

Z metrickej stránky Somolického poéziu charakterizuje trochejská tendencia. V polemickej básni *Nemenovanému priateľovi*[23] ostro vystupuje proti súvekému kultu „neslovenských" jambov: „móda akási do nás uderila, a cudzina sa k našim veršom tak ukradomky priplichtila. Nie vari radno požičiavať si v cudzom háji cudzie tóny, snáď mali by sme uši zbystriť, počúvať iba svojské zvony". „Svojsky" zvoní v slovenčine iba trochej: „Len trochej dáva hudbu piesni, i srdce pri ňom krajšie spieva; nuž či si počul, aby v poli si v jamby vliala city deva?" V Somolického básnickej polemike je pozoruhodné aj to, že v nej teoreticky zdôvodňuje piesňovosť, hudobnosť básne („zvony", „hudbu piesni") a že ľudová pieseň, spev devy v poli sú ešte vždy a už znovu dávané za vzor poézii umelej.

Napriek ostrému útoku proti jambu pomer básní s metrom vzostupným a zostupným (až na malé výnimky len trochej) v Somolického zbierke *Na svite* je 31:29 v prospech jambu. V neskorších básňach, zdá sa, trochej prevláda. Somolický dôsledne, vo veršoch jambických i trochejských rovnako, kladie medzislovné hranice len do ťažkých dôb verša, pričom sa obyčajne vyhýba viacslabičným slovným celkom.[24] Jambické verše v nezvyklej miere začínajú sa u neho slovami jednoslabičnými. V neskorších rokoch však do niektorých jeho trochejských veršov prenikajú aj daktylské tendencie.[25] Zhoda metrického a syntaktického členenia je pomerne vysoká. V zbierke *Na svite* 83,04 %, v básňach, publikovaných v rokoch 1899—1906 81,25 % veršov vyznačené je aj grafickými znamienkami.

Somolický nebol veľkou osobnosťou a v súhlase s tým ani veľkým básnikom. Často skĺzal k plytkosti a sentimentalizmu. Jeho básne ako celok zriedka znesú prísnejšie kritériá. Napriek tomu vo vývine našej poézie zohral istú pozitívnu úlohu, najmä svojím novým životným cítením a zdôrazňovaním subjektívnej problematiky.

V ústrety poetickým snahám slovenskej Moderny svojou poéziou najďalej vyšiel Tichomír Milkin, najmä poéziou nepublikovanou. To znovu potvrdzuje, že už na konci osemdesiatych rokov a najmä od začiatku rokov deväťdesiatych v štruktúre slovenského života boli isté podmienky pre vznik novej poézie, že tieto podmienky, predovšetkým nové životné pocity, motivoval a diktoval sám

---

[23] SP XXVII, 1907, 436.

[24] *Drobné kvety:* I-96; II-4; III-79; IV-0; V-96; VI-4; VII-42; VIII-0. *Ľalijové púčky* 1-4: I-84; II-16; III-76; IV-0; V-96; VI-4; VII-4. I-92; II-8; III-64; IV-8; V-72; VI-0. *Tieto naše:* I-100; II-0; III-71; IV-0; V-100; VI-0; VII-71; VIII-0. *Kúzlo očú:* I-12; II-88; III-0; IV-100; V-0; VI-100; VII-0; VIII-71; IX-0. *Do práce:* I-12; II-88; III-0; IV-76; V-0; VI-96; VII-4; VIII-84; IX-0; X-72; XI-0. *Túžby:* I-25; II-75; III-0; IV-88; V-0; VI-100; VII-0; VIII-100; IX-0; X-19; I-0; II-100; III-0; IV-100; V-0; VI-94; VII-6; VIII-75; IX-0. *Kúzlo očú:* I-12; II-88; III-0; IV-100; V-0; VI-100; VII-0; VIII-71; IX-0; (SP XXI, 1901, 370-71).

[25] Básne *Vidal som..., Piesne moje..., Dujú vetry..., Povieva...* (SP XXV, 1905, 443—448).

život, ale oficiálne estetické normy ostávali ešte nenarušené. Motivoval a diktoval život, možno tak povedať, neraz aj proti vlastnému estetickému presvedčeniu autorov — narušovateľov. Hoci „v teoretických náhľadoch" Milkin napr. „bol priekopníkom realistického prúdu, v svojej vlastnej tvorbe neubránil sa mocnému vplyvu romantizmu".[26]

O Milkinovi-básnikovi sa už povedalo, aj keď v niečom trochu zveličene, že „celou svojou podstatou lyrickej tvorby je pesimista", že „je to poézia individualistická. Básnik sa v nej spovedá. To, čo ho obklopuje, čo vidí vo svete, je obyčajne symbolickou obdobou dejov jeho vlastnej osobnosti", príroda nie je preňho „iba dekoračným zafarbením", ale „má hlbšiu psychologickú náplň". Najčastejšie sa u neho vyskytujú „jesenné farby nostalgie", tiež spomienky „na zašlé jasné dni", ktoré „sa stávajú prameňom smútku".[27] Pointou jeho básní je dezilúzia, smútok nad „strateným ideálom, nad neskutočnosťou sna, nad nesplnenými mladíckymi túžbami".[28]

Aj v Milkinovej lyrike poznove vystupuje „mráz" (33), „vietor chladný", „osí roj" (144). Zhýňa sa mu plece „pod nesmiernym útrapom", duša je „zaviata", „večne v chmárach", „z múk nieto cesty von" (67), „srdce v žiali stone v tak včasnom žitia môjho sklone", svet je „klamný" (150), utrápil ho už „priveľa", všetci ho „oklamali" (170), žije „v svete surovom" (171), „kde je život lysý" (179), „ľudia zlí sú ako hadi, škodiť chcejú jedine" (70). Milkinov lyrický hrdina je však reálnejší a životnejší, menej sentimentálny, hlbšie založený.

U Milkina nachádzame veľmi intenzívny citový príklon k matke. Je v tom niečo príbuzné s citovým príklonom Ivana Krasku. Matka mu je rovnako úchylom a útočišťom, jedinou skutočne chápajúcou a ľúbiacou bytosťou: „Ó, keby mohol plakať jak niekdy za mala! — sĺz kropaj v očiach asnáď by bôle zahnala. Ty oplač svojho syna, ty oplač, drahá mať! Ach, beda, načo si ma ty kedys' mala mať" (46). S rozpomienkami na matku súvisia čiastočne túžby po detských rokoch. Ich druhým prameňom je nie uspokojujúca, ale zraňujúca povaha súdobej vzdelanosti: „Ó, bol by radšej chasník prostý, veď načo sú mi umien skvosty, keď som len biedny" (45).

Milkin znovu, prvý po Sládkovičovi (a Kollárovi), vniesol do našej poézie v takom rozsahu ľúbostné motívy a vnášal ich vedome. Ovzdušie pre priaznivé ponímanie ľúbostnej poézie pripravoval aj svojimi teoretickými príspevkami.[29] Je však istý rozdiel medzi Milkinovým postojom k ľúbostnej tematike v jeho recenziách a vo vlastnej, najmä nepublikovanej lyrike. Tam je rezervovanejší a „duchovnejší", tu „smelší" a „telesnejší". Miestami siaha v tomto smere dokonca ďalej ako Jesenský a Krasko. Jeho ľúbostná lyrika v prevažnej časti je však literátska. Miestami akoby si, podobne ako nejaký „trubadúr", považoval za povinnosť spievať o láske, omieľať a pertraktovať ju. Keď nemohol ľúbiť skutočne („Lýra Tichomírova je clivým sporom s reverendou, s celibátom"[30]), akoby si ľúbosť aspoň vymýšľal, vymýšľal a predstavoval aj rôzne ľúbostné príhody a situácie. Citový vzťah k dievčaťu je u neho často ľudovopiesňový, nezodpovedajúci reálnej motivácii.

---

[26] J. Sedlák, *Literárne dielo Tichomíra Milkina*, Trnava 1941, 73.
[27] Tamže, 36, 38, 35, 76, 36.
[28] J. Sedlák, *Poézia Tichomíra Milkina*, Tichomír Milkin: *Sobrané básne* I, Trnava 1946, 9. (Nekolportované. Citáty z Milkinovej poézie sú z tohto vydania.)
[29] Recenzia Jesenského *Veršov*, Literárne listy XV, 1905, 37-41.
[30] Krčméry, *Výber z diela* III, Bratislava 1954, 247-48.

Menšík o Milkinovej poézii napísal, že jeho „verše, dokonalé formálne, postrádajú pravého básnického posvätenia: Milkin nimi skôr vyplňoval medzeru na národnej roli, než splnil umelecké poslanie".[31] Menšíkova mienka je založená, prirodzene, len na Milkinových publikovaných básňach. Aj o tých platí len v zásade, nie absolútne, nie v každom prípade. V osobnejšej nepublikovanej lyrike „básnického posvätenia" je nepomerne viac. A predsa Menšík vystihol jeden charakteristický znak Milkinovej poézie.

Upriecť Milkinovi isté básnické nadanie nemožno. Vo svojich teoretických i básnických prácach zdôrazňoval však najmä formálnu stránku tvorby. V podstate správne rozpoznal (v situácii, o ktorú mu išlo), že „predmet u básnika nikdy nepadá na váhu, ale spôsob; nie čo, ale ako; nie predmet, ale tvorba";[32] „veľkosť pevca nezávisí od toho, o čom spieva z priazne chvíle, lež ak on spieva umne, ušľachtile . . ." (179). V pomere k svojim rovesníkom Milkin má nepomerne kultivovanejšiu formu. Neraz však z jeho formálne pomerne vybrúsených veršov priamo preráža skutočnosť, že nemá čo povedať, že stvárňuje konvenčné a neprežité. Sústreďuje sa na nové rytmické rozmery, kombináciu prízvuku a kvantity, nové zvučné a hľadané rýmy, ale v tejto sústredenej snahe stráca sa a uniká mu niekedy básnické cítenie aj básnická myšlienka. Preferovaním formálnej kultivovanosti častejšie sa u neho opakujú tie isté motívy, bez vnútornej potreby a bez osobitnejšieho stvárnenia. Zdôrazňovanie formálnych básnických otázok malo však vo vtedajšej našej poetickej situácii pozitívnu úlohu.

Milkinove reformy — teoretické i praktické — „v oblasti rytmu a rýmu korešpondovali čiastočne s úsilím Moderny a predchádzali ju, v niečom išli ešte ďalej, no neuplatnili sa vo svojej dobe . . . Ich spoločným pozadím bola hviezdoslavovská poetika".[33] Ak sa Milkin snažil vlastne len „zdokonaliť panujúci systém a v jeho rámci zaplniť niektoré voľné miesta (napr. stopy)", v skutočnosti „stáva sa zároveň jeho narušovateľom". Neprišiel však „k hotovým novým tvarom, ale akosi iba k ich prahu".[34]

Z Milkinových tvorivých postupov najpozoruhodnejší je najmä jeho prírodný paralelizmus. Nie je iba formálny, nie je básnickou rekvizitou. Milkin bol s prírodou úzko zrastený, žil v nej a ňou. Paralelizmus spája s melodickým veršom, „vec" nahrádza „obrazom" a účinne narába úspornou básnickou skratkou. Nerozplýva sa a má zmysel pre nedopovedanie. Paralelizmus stroficky uzaviera a v ďalších strofách obmieňa, čím sa vlastne vinie celou básňou. V zhode s celkovým charakterom jeho poézie preniknutý je clivou melancholickou náladou. Takéto básne majú už mnoho príbuzných čŕt s poéziou Moderny: „Mráz zráňal motýľov, opŕchli kvety, preč ušli lastovíc roje: ďaleko utieklo, dievča, si mne ty a plače za tebou srdce moje" (33); „Radosti moje, lastovičí roj, vyliahli mladé — ulietli; prázdne je srdce, chladné, Bože môj! sebou aj teplo odviedli. Radosti moje, roje motýľov v úslní lúčov jesenných, vial vietor mrazný nivou premilou, nezostal ani jeden z nich. Radosti moje, s Bohom na veky! miesto vás sipí osí roj; namiesto smiechu znejú náreky, jak sa to mení, Bože môj!" (144[35]); „Chladno je von, sneh sa mece, pod snehom sa zhýňa strom, zhýňa sa už aj mne plece pod nesmiernym útrapom. Zafúkané cesty stoja pod snehovým zá-

[31] Menšík, *Črty zo slovenskej literatúry*, Martin 1920, 63.
[32] Literárne listy XV, 1905, 37-41.
[33] V. Turčány, *Milkinove reformy rytmu a rýmu*, Slovenská literatúra VI, 1959, 164.
[34] Tamže, 162.
[35] Báseň je omylom doslovne vytlačená aj na str. 152 *Sobraných básní*.

vejom, zaviata je duša moja a z múk nieto cesty von. Slnce jasné sliepňa smutne za snehovým oblokom, predsa kde-tu z chmáry kukne, len ja večne v chmárach som!" (67).

Napriek formálnej nadnesenosti Milkinových veršov stretneme sa v nich až s detskou úprimnosťou a vrúcnosťou citu, s večnou túžbou po niečom inom, lepšom a dokonalejšom, ako i so spomienkovým charakterom tvorby. Sú výrazom romantických čŕt Milkinovej poézie. Romantická je aj jeho obľuba a chápanie noci: „Čas tmy, čas zrodu tajných túžení, čas prenikavej nemoty... čas hrôzy, hnusných kaluží, keď smilník behá šialene... keď pekiel chasy sídla rozvinú... čas, v ktorom ako netopier sa na zboj berie lúpežník, krv pije smädná zem... Noc, jak si hrozná! — a jak nádherná! Hriech v tebe smelo víťazí a vládne duchov chasa pekelná!" (212-13).

Milkin svojou poéziou stojí kdesi medzi Hviezdoslavovými poetizmami,[36] Vajanského ľahkosťou a vznosnosťou a popevkovosťou ľudovej piesne. Obohatil ich však o nové výrazné črty, a hoci ani on nedosiahol väčšieho básnického významu, jeho prínos k vývojovému smerovaniu slovenskej poézie je nesporný. Vcelku pravdu mal Sedlák, keď Milkina označil za „zabudnutého predchodcu Moderny".[37] Treba však spresniť: predchodcu nie vedomého a nie priameho, ale mimovoľného. Milkin prebojúval len niektoré z estetických zásad, ktoré potom realizovala Moderna a zasa básnici Moderny nemohli priamo rozvíjať Milkinovu poéziu, pretože bola publikovaná len sčasti, aj to iba jej konvenčnejšia časť.

Ľudmila Podjavorinská bola najmladším členom tejto generácie. Dostalo sa jej však najvyššieho uznania, čo bolo motivované iste i tým, že bola prvou poetkou na Slovensku. Ľudovít Rizner jej už v liste z 25. XI. 1893 tlmočil svoj rozhovor so Škultétym: »„Ľudko, — hovoril, — Ľudmilka je už dnes takou spisovateľkou, akú Česi dosiaľ nemajú, a pevne verím, že o pár rokov bude nám ju celý vzdelaný svet závidieť. To je talent, aký sa len každých sto rokov objaví na oblohe tej-ktorej literatúry svetovej. Povzbudzuj ju, a keď s ňou budeš, vyriaď jej moju úctu a srdečný, priateľský pozdrav!" To sú jeho slová, ku ktorým nepridal som ani jediného. A takto o Tebe všetci v Martine zmýšľajú! Ale aj mimo Martina mnoho máš obdivovateľov a — ctiteľov. A či Ti nezdelil môj Jožko, že Tvoje ‚Prvotiny' prekladajú do chorváčtiny?"[38] V ozname a recenzii Podjavorinskej prvotiny Škultéty píše: „Väčšina kusov je opravdová poézia, s akou nie kdekoľvek sa potkávame — bezvadná i formálne. V neveľkej knižke čitateľ nájde ozajstné skvosty lyriky";[39] „Lyrika čistá, aká je veľkou vzácnosťou".[40] Vyčíta jej iba nekritický výber.

Podobného uznania sa Podjavorinskej dostalo aj od Vajanského. Viera Hurbanová jej oznamuje v liste z 18. I. 1896: „Tešievam sa spolu s Tatom s Tvojimi milými básničkami. Niektoré tata veľmi chváli. Tvrdí, že Ty máš takú lyriku ako teraz nik na Slovensku. A to je mnoho, keď sa tata tak vysloví."[41] Vajanský vyjadril svoje nadšenie z Podjavorinskej ešte raz, pri príležitosti uverejnenia jej básnického fragmentu *Prelud*.[42] Tak Milkin bol vlastne jediný, kto mal

---

[36] Preberá aj typické hviezdoslavizmy: včuľ, nač, péč, dač, bučie (bučina) dať (úroda), deň skrátol, žiaľ ťa kvári, skvetať, utkvieť...; báseň *Von* (148) a *Čo je láska* (73) sú len variáciou Hviezdoslavových básní *(Je láska strom...)* z *Letorostov*.

[37] Literárne dielo Tichomíra Milkina, 73.

[38] List v archíve SNM v Martine, fond Riznerovej.

[39] SP XVI, 1896, 192.

[40] Tamže, 316.

k Podjavorinskej poézii vážnejšie výhrady.[43] Ku cti Podjavorinskej slúži, že sa nedala zmiasť preexponovanými chválami a s pochopením prijala aj Milkinovu kritiku: „Kritika, akej dostalo sa mi od Mentora, nedovolí mi — aby som nesnažila sa len ďalej, len ďalej. Veď čo som doteraz pracovala, to bolo len na skúšku — teraz mala by nastať doba serióznej práce. A už ju počínam chápať — len smer mi je ešte nie cele jasný — ešte tápam v neistote, ako decko učiace sa chodiť. Moje poslednie práce nezdarili sa — a čo námahy stáli ma tie dve povesti!"[44] Škultétymu zazlieva, že je k nej príliš zhovievavý, ale skúpy na radu a ona by chcela, aby ju viedol.[45]

Podjavorinská vyrástla na dedine, v chudobných pomeroch. V rodinnom prostredí, v ktorom vzdelanostné snahy neboli cudzie, myšlienkovej samostatnosti a priebojnosti, väčšej umeleckej rozhľadenosti sa jej nedostalo. Citový a myšlienkový okruh z obdobia *Z vesny života:* „moje knihy, moja dedinka, hôrka — moje Slovensko";[46] sny a žiale mladého, od sveta izolovaného, veľmi naivného dievčaťa. „Srdce zviera sa mi bolesťou pri myšlienke, že toľký čas mám stráviť *v cudzine!*"[47] Ale tou cudzinou je len rodinné prostredie jej vlastného brata kdesi v zemplínskej stolici a toľkým časom jedno leto. Ak má radiť vydávajúcej sa priateľke, nuž — aby sa nespreneverila vyšívaniu ani po svadbe.[48] A predsa Podjavorinská skoro nadväzuje kontakt s ideovým hnutím slovenskej študujúcej mládeže, najmä peštianskej, ale aj pražskej. Pražský Detvan sa zaujímal o vydanie jej básnickej prvotiny a vo svojej korešpondencii Podjavorinská častejšie spomína mládež peštiansku. Snažila sa vyrovnávať sa s problémami, ktorými žila študujúca mládež slovenská, byť „v istom určenom zmysle" modernou.[49] Ale v jej snahe bolo, pochopiteľne, mnoho provinciálneho a vonkajškového. Viac koketovania ako ozajstného prežitia. Predstavovala sa liberálnou a nábožensky tolerantnou,[50] ale bola ňou len čiastočne. Janoška v Tranosciom pripravovanej knižnici pre ľud „iste bude chcieť mať smer silne tendenčný, morálku a didaktiku. A mňa práve ťahá čiste umelecká forma, analytika a v istom zmysle modernosť. Ani mne sa nechce (ako našej mládeži peštianskej) za vzormi à la ‚Cnostný Fridolín a bezbožný Detrich'..."[51] Hodža ju žiadal o spoluprácu v pripravovanom časopise. Chce v ňom však nový, tendenčný „smer... A vraj písať tak ako Tajovský. No ja nie som nadšená ctiteľka tohto kolegu — v tomto sa rozchodíme".[52] Časťou svojej tvorby, najmä prózy, bola však Podjavorinská

---

[41] List v archíve SNM v Martine, fond Riznerovej.
[42] Národnie noviny 1916, č. 12, tiež Vajanský, *Sobrané diela* XVII.
[43] Literárne listy 1896, č. 3.
[44] V liste Drahotíne Kardošovej, asi z mája — začiatku júna 1896. Listy, adresované D. Kardošovej, Vl. Mičátkovi a E. Mičátkovej sú v Archíve MS.
[45] Tamže.
[46] V liste Drahotíne Kardošovej z 1. 5. 1896.
[47] Tamže.
[48] Tamže.
[49] V liste z 10. 2. 1907, adresovanom pravdepodobne Vladimírovi Mičátkovi alebo E. Mičátkovej.
[50] V súvise s plánmi Tranoscia na vydávanie knižnice pre ľud v cit. liste píše: „neviem sa oduševniť za misiu špec. ev. Som kresťankou tolerantnou v najširšom zmysle slova. (totiž na Slovensku!) Moja prvá požiadavka je zmysel národný a kde ten nachodím na rozdiel nábož. sa neobzerám."
[51] Tamže.
[52] V liste Eržike Mičátkovej, pravdepodobne pred Vianocami 1905.

aj tendenčnou, aj didaktickou, aj moralizátorskou a „čiste umeleckej formy" u nej niet.

Už koncom r. 1894 píše, že jej nezáleží na tom, aby o nej vraveli, že píše „ženskou rukou" a v protiklade k Šoltésovej chce „podať svoje figúrky tak, ako rastú — bez náteru pozlátky", netúži ostať v medziach ženskosti čo aj na úkor originálnosti a pravdy."[53] Besednice Národných novín charakterizuje neskôr ako „prózou písané elégie, prešpikované chryzantémami, mesiačkom... a mne sa vždy zdá, ako keby som sa prejedla vanilkovou čokoládou... a vždy potom zachce sa mi zajesť čohosi ‚zdravého'".[54] V súvise s odporom k takejto literatúre veľmi skoro a intenzívne sa zaujíma o Timravu.[55] Mesiačková, hviezdnatá, kvietková, popri všetkej melancholickej bolesti sladkastá a v zlom zmysle „ženskou rukou" písaná, dievčenská je však z väčšej časti práve jej zbierka *Z vesny života*. Už aj názvy jednotlivých jej básní hovoria jasnou rečou.[56]

Všeličo z Podjavorinskej názorov, vyslovených v článkoch alebo v korešpondencii, nesúhlasí s jej literárnou praxou, alebo s názormi, vyslovenými v jej literárnych dielach. V literárnej publicistike napríklad horlivo agituje za optimizmus a považuje ho za vrodenú vlastnosť slovenských ľudí: „zdravý optimizmus musí nás živiť. Optimizmus, tak ako my ho chápeme, je viera v dobro, v krásno, šľachetnosť, spravedlivosť, viera v život, vo víťazstvo pravdy... je výraz zdravej, sviežej duše, je samým Bohom darovaným dobrom. Nijaká vlastnosť nášho ľudu nevystupuje tak markantne ako optimizmus, nasledovne je nám vrodenou, charakteristickou plemennou vlastnosťou. A preto divné by bolo, keby sme ju hľadeli vytrhnúť a miesto nej postaviť bohzná aké -izmy."[57] Beznádej, nálady vädnutia a zmaru, hynutie túžob sú však charakteristické aj pre Podjavorinskej zbierku, rovnako ako pre poéziu Somolického, Milkina, Kýčerského i Horala.

V porovnaní s Hviezdoslavom a Vajanským aj Podjavorinská v zbierke *Z vesny života* svoju lyriku zosubjektívňuje, zintímňuje a zvrúcňuje, nachádzame u nej len málo ohlasov na utrpenie národa. Ponímanie života, sveta a ľudských osudov sa u nej prekláňa v podobnom zmysle ako napríklad u Somolického a Milkina. Pri všetkej naivite a sentimentálnosti v ponímaní a životnom pocite je k Moderne ešte v nejednom smere bližšie ako napríklad Milkin. Celá zbierka *Z vesny života* je preniknutá jednou základnou témou: krotkým nesúhlasom s drsným behom sveta, tichým plačom zraňovanej, snivej duše, steskom a údelom samoty. Tak akosi charakterizovala svoje piesne aj v úvodnom *Venovaní:* Nepodáva „tónik slasti", „ruže blaha", ale iba „sňažky... skromné, bezo vnady, vyrastlé v tieni, blaha bez úsvitu", „za hŕstku slzí, túžob, duše tiesní... kraťučké chvíľky

---

[53] *Listy Podjavorinskej strýkovi Ľudovítovi,* Živena XXXII, 1942, 119.

[54] V liste Vladimírovi Mičátkovi z 14. VI. 1909.

[55] V liste Drahotíne Kardošovej z novembra 1896 sa pýta: „kto to tá naša kolegiňa, Timrava! Či Ty neznáš? Píš mi, prosím Ťa! Som veľmi zvedavá a nemôžem sa dozvedieť!"

[56] Napríklad: *Rozkvitá jasienka, V jaseň, V predjaseň, A zase prišla jaseň, V jaseni, Jaro a jaseň, Jaro, Posol jara, Z jarných zvukov, Z jarných kvetov, V jarný večer, Pri západe slnka, Hviezdička, V dobe kvetov, Nezábudky, V našej dedinôčke, Naša chalúpka, V mojej komôrke* a podobne temer dve tretiny zbierky, pričom viaceré názvy sa opakujú niekoľkokrát.

[57] *K literatúre sa!,* SP XIX, 1899, 631.

vylhaného blaha“.[58] Aj u nej sa zdôrazňuje „víchor“, ktorý „zroní duše kvetnú sviežu a ideály nasnívané“ (132), „osud divý“ (je synonymom života), ktorý „nádeje sladké ... obráti v nivoč, rozborí!“ (9), „smrtný mráz“, spaľujúci „kvety“ duše (13) a pod. Vášne v jej poézii neexistujú. Zato však tým viac sa ozýva „srdce“ a „duša“. Nie v zmysle erotickom. „Samá láska, ale láska navidomoči len snívaná.“[59] „Srdce“ a „duša“ akosi viac v zmysle ideovom, v zmysle podstaty človeka. A tá podstata je chmúrna, tragická. „Duša moja rozžialená, a srdce lká v nepokoji“ (9); „Nezná duša záblesk blaha, bôľ ju drží sputnanú“ (30); „v duši mojej toľko smútku! žiaľ toľký, toľko boľastí ... bolí srdce moje, bolí, že v chvíli ťažko mu je žiť, že v chvíli bôľnou súžbou nyje“ (139).

Príčinou tragiky „srdca“ a „duše“ nie je osobný údel, hoci aj ten. Osobný napríklad: „načo si mi, Bože, z neba! srdce podaroval?“; „a keď už raz *srdcom divným* strestals' devu mladú“ (51, zdôraznené mnou); „že jeho slzám, vzdychom a zármutku v svete rozumieť nik' sa nenašiel!“ (13). Príčinou je však najmä súdobý svet. Svet, v ktorom „úplnosť šťastia neprebýva“ (58), ktorý poskytuje iba „kraťučké chvíľky vylhaného blaha“,[60] srdcia „niekedy horúce vrelé za obeť dáva žitia hrám“ (11). Konanie a vzťahy medzi ľuďmi, aj tie najintímnejšie, ovláda pretvárka: „čo blahom bolo — ložou sme zvali rázno, a chcejúc stajiť clivé duše prázdno, my oba sme sa chladno usmievali“ (126); „V srdca bojoch — harmóniu snívať, slzy tlmiť, za úsmevom skrývať, a keď bôľ sa v duši vzmáha, rastie, zahrávať si so slovíčkom: š ť a s t i e“ (111). V tomto možno vidieť už prvé kličky životnej filozofie básnikov Moderny, najmä Ivana Galla: hráme čosi iné ako skutočne prežívame. S tým súvisí u Podjavorinskej aj obava o prezradenie jej vlastných tajných citov a túh a s tragickým ponímaním života osobné odriekanie sa. Silný je u nej aj rozpomienkový živel. Lyrický svet jej poézie videný je často cez prizmu snov a rozpomienok: „Spomienky dávne mysľou roja sa mi — spomienky — sníkov milých odtisk hmlistý. Dnes ešte blažia ma tie sladké klamy“ (89). Napriek všetkej sentimentálnosti a naivite stretávame sa u Podjavorinskej aj s pochybovačnosťou, nevierou a domáhaním sa viery. Nie je to však ešte oná zožierajúca neviera básnikov Moderny. Viacej príbuznosti s Kraskom má však jej boľavý pocit samoty. Súvisí nepochybne s ponižujúcim stavom „staropanenstva“ vo vtedajšej spoločnosti. Ale pocity a potreba družnosti sú intenzívne: „často chybí mi duša, ktorej by som sa mohla s jedným-druhým zdôveriť. Vieš, v tomto jednom je celá ‚tragika' staropanenstva. Vidíš, akoiní zariaďujú si svoj život a zväčša obsiahnu lepšie ako v jednotnosti — a okolo tých, čo zostávajú, už čo aj mužskí, plynie život jaksi ignorujúc ich záujmy, drobné starosti a strasti.“[61] „A ja tak potrebujem priateľstvo, lásku! Som bylinka potrebujúca slnka a vzduchu. Moje okolie ma v pravom slova zmysle ubíja.“[62] Ak Krasko píše o „pustovníkovi šedom v temnách sosnového lesa“, Podjavorinská „o mníške, ktorú osud do cely zahrabal“ (77). Ak je Kraskovi údelom „noc“ a „samota“, Podjavorinskej „samota“, „žiaľ“ a „smútok“: „Veď cela moja taká smutná, jej hostia: Samota a Žiaľ, Samota bľadá, Smútok stály“ (140). Pri jej

[58] Úvodná nestránkovaná kópia rukopisu v zbierke *Z vesny života* (Martin 1895. V ďalšom texte uvádzam len stranu.) V niektorých exemplároch nie je a nie je uvedená ani v obsahu.

[59] Marta N e c k á r o v á, *Poézia Ľudmily Podjavorinskej*, Živena XXXII, 1942, 88.

[60] Pozri pozn. 58.

[61] V nedátovanom liste Eržike Mičátkovej z r. 1904.

[62] V liste Eržike Mičátkovej asi z jesene 1904.

„okne" za tichých jasných nocí si dávajú „Samota s bľadým žiaľom schôdzku", pričom „slzičky tam padajú" (68).

Značná časť Podjavorinskej básní je časove spojená so súmrakom a večerom: „Keď už zapadá slnko za horu a mizne i posledný svit, zatrasie vtedy i dušou mojou mrazivý kýsi tajný cit" (11). Vo večerných scenériách dominuje neraz „luny záblesk zbľadlý": „Na nebi tíško planul mesiac bľadý", „a svetlo mesiaca sa chvelo hravé v hladine vĺn čo postriebristá zdoba" (125). Nie je to v takom rozsahu ako u Krasku, ale jej „bľadé" a „zbľadlé" mesiace a luny majú už čosi spoločné s Kraskovými.

Podjavorinská ako poetka pozná len dve ročné obdobia: jar a jeseň (poprípade zimu). Obrazy jesene (a zimy) v zhode s náladami vädnutia a zmaru však prevládajú. Po prvý raz v našej poézii v takom rozsahu uplatňujú sa u nej jesenné hmlisté scenérie: „Hmla hustá na doline, hmla hustá na horách, na nebi šedé mraky a blato na cestách" (77); „vŕšky sa v hmlistý závoj zahaľujú" (13); „nádej ... zanáša ... v hmlistú diaľ (53); „Mňa tak strašia chlady, tiene hmlisté, čas jasenný" (43); „tiene šeré, hmlisté a mrazné vetra vanie" (31). Podjavorinskej hmly nepresahujú ešte významový rámec hmiel reálnych, sú realitami, ale realitami v úzkom paralelnom vzťahu s vlastným vnútrom.

Základný tón Podjavorinskej zbierky *Z vesny života* je dievčensko-naivný a sentimentálno-banálny. V cítení, myslení aj výraze. Zvýraznený je aj veľkou presilou zdrobnelín, v niektorých básňach až 50 % v pomere k počtu veršov. Podjavorinská vôbec pozná v tejto zbierke len „dušenku" a „dušku", „dolinôčku" a „dolinku", „srdienko" a pod., nikdy nie dušu, dolinu, srdce. Vo viacerých strofách a básňach tento dievčensko-naivný tón však prekonáva, dosahuje koncentrovanosť deja aj výrazu, ľahkosť a spád, značnú lyrickú čistotu a emotívnu silu. Báseň *Za súmraku* (77—78) je už napríklad z rodu Kraskovho *(Plachý akord)*.

V neskorších rokoch básnické videnie a cítenie Podjavorinskej sa prehlbuje. Pritom sa zvýrazňujú práve charakteristické znaky jej lyriky, ktorými sa približovala k poézii slovenskej Moderny. Témou je znovu — v prevažnej miere — osud a postavenie človeka, jednotlivca v súčasnej spoločnosti. Toto postavenie je čoraz tragickejšie. Zrkadlo života vo vtedajšej meštiackej spoločnosti — je hra v šachy: „jak iných predčiť — chytrosťou; jak najviac zhabať zisku, jak najviac miesta zaujať, najmenej trpeť stisku. Jak vlastné *ja* si postaviť nad iných navysoko, a prv než zub bys' utratil, skôr cudzie vybiť oko."[63] S hlbším prehliadaním a odhaľovaním súdobých životných pozlátiek prišiel neskôr len Ivan Gall a Janko Jesenský.

Znovu, ale s menšou naivitou, zdôrazňuje sa v jej diele „život krušný", „žitia trpký údeľ", „život zlý", ktorý „ilúzie pošliapal, zničil verenie a oklamal ... nastokrát"[64], nemožnosť aspoň v poézii vyjaviť „cit opravdový", verejnosťou aj ten „bol by znesvätený".[65] Zdôrazňuje sa tu znovu clivá jeseň so svojím smútkom, ktorý však má „svoj taj i báj svoj sladký"[66] a sen, snívanie. Snenie je útechou v reálnom živote, je útekom z neho a je aj témou jej poézie.[67]

„Noci milovanie" sa zintenzívňuje a zjemňuje. Pri všetkej obľube súmrakov

---

[63] *Reflexie*, SP XXII, 1902, 252.
[64] *Ako z jara ...*, SP XXVI, 1906, 228.
[65] *Záhada*, SP XXIII, 1903, 238.
[66] *Všedné rýmy* II, SP XXI, 1901, 652.
[67] *Zase sa mi ...*, Národný kalendár (americký) VIII, 1900, 48.

a nocí v zbierke *Z vesny života* večerné scenérie boli viac dekoráciou ako osobným zážitkom. V básňach z neskorších rokov intenzívny je aj *zážitok* súmrakov a nocí: „V tom tajuplnom šere noci svet sťa by sa bol kamsi stratil a sťa by si sa z jeho hluku sám jaksi v seba prinavrátil; si sám — a predsa nie ti clivo: veď vôkol teba šumné rady snov, ideálov zvučia snivo...“.[68] Podjavorinská narába s tajomným pološerom a obľubu súmrakov spája so širokým jambickým veršom, ktorý uviedol k nám potom najmä Votruba a Jesenský: „Mám rada súmraky dňov tichej, postnej doby. Vše duše nálada ma zvedie k hrobitovu.[69] Aj v týchto básňach sa Podjavorinská pohybuje len v miernych polohách, ani v súvise s nocou niet u nej onoho silného citového vzkypenia ako napríklad u Krasku. Napriek tomu s Kraskom má viacero vonkajších zhôd. Okrem už spomínaných je to napríklad podobný strach zo všednosti. Jediná túžba: „čo za cenu i nasladení, by Boh mi nedal zovšednieť... A neznížiť sa ku všednosti, a neodbočiť z cesty krásy a pekne túžiť, prave cítiť...“.[70] Je to ďalej zdôrazňovanie „zvláštnych chvíľ v srdca žití“[71] a ostré iskrenie dávno pominulých chvíľ, „sladu zašlých snov“, „plachých pohľadov“ v hĺbke povedomia.[72] V básni *V chráme*, ktorá celkove nie je bez stôp konvencie, má však Podjavorinská aj takéto kraskovské verše: „Snáď radšej nemodliť! Nech Kárcu ťažká ruka už cele dopadne na spustošené kraje, nech zem tú zmení v púšť — nech doplní sa muka, nech zvŕši s' určenie — snáď kliatba dávnej báje! nech cele zhynie rod, no vrah tiež nezšetrený! A pomstu vďačne tak my smrťou spečatíme... Oj, milšia rázna smrť, než život v dlhom mrení“.[73] Záver básne je konvenčne zmierlivý, nevyvracia však skutočnosť, že Podjavorinská (nepreceňujúc pritom jej poéziu a neprehliadajúc celkový jej charakter) miestami vyslovuje a spracúva tie isté motívy, obrazy a verše, ako o niečo neskôr básnici Moderny a že je tomu tak aj v jej lyrike politickej. V básni *Z ranných dojmov* predmetom jej obdivu je „kaplnka“, „svätyňa“ „v samote hôr... zelene plášťou zavitá... stánok mieru, uľavenia... Vždy ticho tam a tajuplno... legendová nálada... tak sladko dušu opráda“. V „zbožnej úcte hľadievala... na svätcov a svätice, im ku ozdobe naznášané povädlé, svieže kytice“. Pri Spasiteľových nohách je „ľalia... dar mladuškej snáď neviny; tu svieca dohorená spola — snáď za hriechy a previny. A tamto socha Matky Božej ruženec kruhom ovína... I kytka drobných, poľných ruží je zastrknutá v obrázku: snáď nádej by sa vyplnila — či pozabudlo na lásku. A v modrej klenbe nad oltárom sťa modlitbou to šelestí... chór nádejí to vyplnených, húf nezhojených boľastí.“[74] Báseň Z ranných dojmov je dokladom, že aj Podjavorinskú dojímalo kúzlo chrámov, a to chrámov, ktoré neboli len evanjelickými. Sú to bezpochyby aspoň slabé náznaky podobného tónu ako v Kraskovom *Romanette* a v iných jeho básňach. Treba pre ne predpokladať aj nejaký literárny vplyv; aspoň impulz, ktorý rozozvučal v duši stajené predpoklady. Išlo zrejme o prostredkovanie iných literatúr, najmä českej.[75]

[68] *Chvíľky šťastia*, SP XXI, 1901, 40.
[69] *Z pôstnych dúm*, SP XIX, 1899, 171.
[70] *Z veršov L. Podjavorinskej*, Dennica II, 1899, 139.
[71] *Tiché chvíle*, tamže, 193.
[72] *Predtucha*, SP XXVI, 1906, 226-27.
[73] SP XVIII, 1898, 222.
[74] Dennica II, 1899, 3—4.
[75] V básni *Poza školu* (SP XXVI, 1906, 225) Podjavorinská popri Hviezdoslavovi a Vajanskom ako k svojim vzorom sa priznáva aj k Čechovi a Macharovi, o nich tu však, samozrejme, nejde.

Súdiac podľa Podjavorinskej listu Ľudovítovi Riznerovi, písaného v roku vyjdenia jej básnickej prvotiny, Podjavorinská neovládala dostatočne pravidlá súčasnej básnickej techniky.[76] Aj jej citový a myšlienkový obzor, najmä v období jej básnických prvotín, bol priúzky. Nemožno teda hľadať u nej nejaké vedomé a zámerné narušanie vládnúceho básnického systému. Ak sa tematicky — čo je motivované iným životným pocitom, ale nie schválnym programom — od hviezdoslavovskej poézie odkláňa, v zbierke *Z vesny života* snaží sa formálne spĺňať jej zásady až školácky presne. Hoci, podľa vlastného priznania v citovanom liste, pokuľhávala v súdobých metrických pravidlách, zásadu klásť prvé slabiky slov iba do ťažkých dôb vo verši dodŕža temer absolútne.[77] Pomer básní s metrom vzostupným a zostupným je 59:41 v prospech vzostupných. Iba tri básne majú rytmus daktylo-trochejský. Z celkového počtu veršov v 76,48 % je koniec veršov vyznačený aj grafickými znamienkami, pričom v básňach z mladých rokov, nakoľko sa to dá sledovať, je percento znateľne nižšie.

Zbierka *Z vesny života* je tvarove celkove chudobná, výrazne začiatočnícka. Jednoduchý paralelizmus, zriedkavá metafora, niekoľko krotkých symbolov (písaných veľkým začiatočným písmenom), to je z výrazovej stránky všetko. Naviac, pravda, klišeovité slovné spojenia. Z tvarovej stránky najčastejšie je obligátne štvorveršie, spojené zväčša len jednou rýmovou dvojicou (typu 0-a-0-a). Päť sonetov z tohto hľadiska je u nej len tvarove nevybrúsenou výnimkou. Rýmy sú chudobné, výlučne jednoslabičné a dvojslabičné, väčšinou gramatické a konvenčné. Rýmuje však aj nasledovne: mu je — tvoje, nerušený — rany, hviezdička — oblôčka, všetky — statky a pod. Už tu sú však zárodky jej typickej neskoršej rýmovej techniky: rýmy nerovnakej kvantity, kombinované často aj nerovnoslabičnými rýmujúcimi sa slovami: v nepokoji — hojí, umorí — hory, steny — nepokalený, zlaté — inovate.

Aké ťažkosti robí Podjavorinskej v zbierke *Z vesny života* spĺňanie metrických požiadaviek, vidieť z častého užívania predpôn a vokalizovaných predložiek. Nie z dôvodov významových alebo eufonických, ale iba metrických: poodkliať, pozaskvela, pošepkáva, pozastretý, postriebristá, povyjasní, pozabudni, vo súlade, vo dôvere, vo prírode, ku srdienku. V básňach z neskorších rokov sa vyskytujú zriedkavejšie, rovnako s poklesom záplavy zdrobnelín. Básnický výraz Podjavorinskej v neskorších rokoch sa kultivuje, ale jeho spoločný menovateľ, jednoduchosť a piesňovosť, ostáva. Počet veršov, vyznačených na konci aj graficky, sa v priemere nepatrne zvyšuje (77,21 %), čo signalizovali už aj posledné básne zbierky. Pomerne vysokú zhodu verša a syntaxe majú jej epické práce *Po bále* (78,62 %)[78] a *Na bále* (73,57 %)[79]. Rovnaký počet stôp vo verši ostáva kánonom,[80]

[76] V liste z 20. 3. 1895 mu oznamuje, že bola na návšteve u Škultétyho. Večer „učil ma... pravidlá básnenia. Ale veru, s hanbou vyznať musím, že som z toho nepochopila ani toľko ako máčny mak! Vysvetľoval mi daktyl, trochej, jamb a ako sa to všetko menuje, písal kolečká, čiarky — čiarky a kolečká — až zmiatol sa tak, že neznal, čo začal a čo nasleduje, či kolečko či čiarka. Zasmiali sme sa oba a bolo po učení." *(Listy Podjavorinskej strýkovi Ľudovítovi,* Živena XXXII, 1942, 120.)

[77] *Slávikova pieseň:* I-87; II-12; III-62; IV-0; V-96; VI-0; VII-82; VIII-0. *Drobné kvety:* I-100; II-0; III-70; IV-0; V-100; VI-0; VII-0. I-100; II-0, III-60; IV-0; V-90; VI-0. *Ako z jara:* I-94; II-6; III-0; IV-100; V-0; VI-3; VII-91; VIII-9; IX-0; X-100; XI-0. *V jaseň:* I-50; II-50; III-0; IV-92; V-0; VI-100; VII-0; VIII-87; IX-0; X-58; XI-0. I-67; II-33; III-25; IV-87; V-0; VI-100; VII-0; VIII-83; IX-0; X-50. *Pod večer:* I-22; II-78; III-0; IV-72; V-0; VI-100; VII-0; VIII-75; IX-0. *Piesňam:* I-22; II-78; III-0; IV-80; V-0; VI-100; VII-0; VIII-83; IX-0. I-8; II-92; III-0; IV-75; V-0; VI-92; VII-0; VIII-42.

ale rozloženie medzislovných predelov, pravda, len v porovnaní s jej predchádzajúcou básnickou praxou, sa čiastočne uvoľňuje. Do trinásťslabičných jambických veršov preniká čiastočne potrojné členenie,[81] rovnako ako tomu bolo neskôr u Jesenského. Pri párnoslabičných jambických veršoch stáva sa pre Podjavorinskú charakteristické využívanie trojslabičných slovných celkov na konci veršov.

V rýmovej technike je dobre badateľný sklon k využívaniu slabík o nerovnakej kvantite. Tak napríklad v básňach *Všedné rýmy* I–II,[82] ktoré majú spolu 102 veršov a 49 rýmových dvojíc (4 verše sú bez rýmu), je 26 dvojíc o nerovnakej kvantite rýmu. Podobne je tomu i v básni *Lalia.*[83] Tu je i niekoľko rýmov dvoch slov (kvíľby — ctil by, samý — ožíva mi) a takrečeno homonymné rýmy: samá — sama, volá — vôľa.

Zároveň možno zhrnúť: ani z ideovej a tematickej, ani z formálnej stránky medzi Podjavorinskej zbierkou *Z vesny života* a jej básňami z nasledujúceho desaťročia niet zásadných rozdielov. Až na malé výnimky nejde o nové kvality, ale iba o premenu a vývin v rámci systému z predošlého obdobia. Ide o zdokonaľovanie systému, nie o nové cesty. Podjavorinská zbavuje sa začiatočníckych vyjadrovacích ťažkostí a plytkého, dievčensky naivného, sentimentálneho pohľadu na život.

Veršová kultúra Podjavorinskej celkove je nižšia ako Milkinova. Formálne nepokročila od verša hviezdoslavovského k veršu Slovenskej moderny — až na niekoľko málo prípadov — ďaleko. Spôsob výstavby básne je síce iný — poväčšine prírodný paralelizmus — aj zdroje obrazov sú iné (večerné a mesačné scenérie, hmlisté jesene), to je však temer všetko. Ani tieto relatívne nové zdroje nevládala však využiť k väčšej poetickej sile, k ozajstným poetickým činom, rovnako ako to nevládali urobiť ani jej vekove starší súčasníci. Napriek v prevažnej miere dievčensky sentimentálno-naivnému tónu a plytkému pohľadu v zbierke *Z vesny života* význam zbierky vo vývinových líniách slovenskej poézie, ako aj význam Podjavorinskej poézie z neskorších rokov, je predovšetkým v rovine tematickej a motivickej. Vedome aj mimovoľne preskupovala tematické rozvrstvenie a prišla s novým životným pocitom. Ideove — pokiaľ išlo o domáce ľudové a národné tradície a názory na poslanie literatúry[84] — Podjavorinská neprekročila rámec starších koncepcií. Napriek tomu, že sa interesovala o ideové hnutie slovenskej študujúcej mládeže a snažila sa byť „v istom určenom zmysle" modernou.

Pre Podjavorinskej vzťah k básnikom Moderny charakteristický je úryvok z jej listu Vladimírovi Mičátkovi, v ktorom hodnotí Dennicu a Slovenské pohľady. Pohľady „sú mi milšie; čo je aj Dennica *pekná a začína trblietať duchom,* predsa len Pohľady reprezentujú u nás krásnu spisbu".[85] Dennica „začína trblietať du-

---

[78] SP XXIII, 1903, 65—78.

[79] SP XXIX, 1909, 144—162.

[80] Čiastočnou výnimkou je báseň *Chvíľky šťastia* (SP XXI, 1901, 40—41), v ktorej zamieňanie veršov deväťslabičných a osemslabičných je pomerne voľné, ale v hviezdoslavovskom verši to bolo dosť obvyklé.

[81] *Z postných dúm* (SP XIX, 1899, 171-72), *Letorôstky* IV, (tamže, 608—609).

[82] SP XXI, 1901, 650-52.

[83] SP XX, 1900, 384-86.

[84] „kýmkoľvek literatúra bude jediným naším reprezentantom navonok, dvojnásobne treba nám mať na zreteli jej zveľadenie" (*K literatúre sa!*, SP XIX, 1899, 627).

[85] V liste z 2. 3. 1907.

chom“ práve vtedy, keď sa jej básnikmi stávajú Krasko, Gall, Votruba a vytláčajú z nej „veršujúce panie a dievčence“. Z Jesenského súkromnej korešpondencie je zase zrejmé, že sa Podjavorinská až príliš interesovala o jeho tvorbu a písala o ňom aj do amerického Národného kalendára. Napriek tomu Pohľady, reprezentujúce v porovnaní s Dennicou tradičnejšiu líniu, sú jej „milšie“. Básnici Moderny, aj keď práve pražskí Detvanci pokúšali sa vydať Podjavorinskej básnickú prvotinu, o poetke Podjavorinskej nevyslovovali sa nijako žičlivo. Krasko sa vyjadril, že ju nepoznal a Jesenský píše o „slečne Podjavorinskej (prvej klebetnici do povahy berúc to, že aj verše píše)“.[86]

Protipólom Horala, Kýčerského, Somolického, Milkina i Podjavorinskej — protipólom v každom smere — bol Dlhomír P o ľ s k ý. Básni predovšetkým na objektívne témy, aj jeho videnie a pocity sú akési neosobné. Poéziu chápe ako zručné veršovanie a sám sa menuje slovenským Sachsíkom.[87] Veršuje o všeličom z vonkajšieho sveta, téma básne mu nerobí ťažkosti. Subjekt je pritom potlačený na najnižšiu mieru.[88] Filozofickým východiskom mu je cirkevný konzervatívizmus a vidiecka patriarchálnosť. Životný ideál devy podľa neho je: „Buď vždy prostá viesky húska: pátričky čo vrúcne lúska: skrúšený duch tvoj vypostí súcit, sústrasť, lúč ľúbosti“ (114). V národnej otázke, ako u mnohých katolíckych básnikov do prvej svetovej vojny, mátožilo u neho „uhorstvo“. Jeho stupnica hodnôt je nasledovná: „kňaz, Uhor, Slovák, verný vlastenec“ (187). A predsa Dlhomír Poľský, človek ideove skrz-naskrz konzervatívny a staroverský, ktorého duševný svet vypĺňajú „katechizmus, dávne dogmy, to mi dosti, dosti, to mi ozaj všetkým!“ (103), po formálnej stránke je svojský, nekonvenčný. Niektorými postupmi (berúc ich izolovane) predbieha nielen Vajanského a Hviezdoslava, ale aj básnikov Moderny. Ba i v Moderne uplatnili sa tieto postupy len u niektorých básnikov a spravidla nie v takej miere.

Verš Dlhomíra Poľského je v podstate hviezdoslavovský a Hviezdoslavov vplyv je výrazný na jeho jazyku, rýme, verši i strofe. Hviezdoslava však nenapodobuje, ale rozvíja. Hviezdoslavovský systém nenarúša prostriedkami ľudovej piesne alebo štúrovskej poézie, ako to robili už spomenutí príslušníci básnickej medzigenerácie. S nimi má spoločnú len pomerne väčšiu zhodu členenia metrického a syntaktického, než aká bola vlastná Hviezdoslavovej poézii.

Dlhomír Poľský jazykove čerpal z inej územnej oblasti ako Hviezdoslav (Kysuce). Jeho slovník, aj pokiaľ ide o časté novotvary, je iný ako u Hviezdoslava. Skutočných hviezdoslavizmov u neho temer niet, a predsa jeho reč podlieha celkom duchu Hviezdoslavovmu, s tým rozdielom, že v defektoch Hviezdoslavovho básnického jazyka je dôslednejší, priamo barbarský. Len inverzií má málo, aj to vo väčšine kvôli artistickým rýmom. Na rozdiel od Hviezdoslava poéziu Dlhomíra Poľského charakterizuje silné trochejské smerovanie. Z 96 básní, napísaných pred rokom 1903, 82 má trochejské, 2 daktylské a iba 12 jambické metrum. V trochejských veršoch neraz však zamieňa trochejské stopy za daktylské, v duchu Milkinových rytmických zásad.

V porovnaní s Vajanským, čiastočne i s Hviezdoslavom, u Dlhomíra Poľského

---

[86] V súkromnom liste 16. 4. 1905.

[87] *Spisy Dlhomíra Poľského* II, Trnava 1926, 10—11. Ďalej uvádzam len stranu.

[88] Názvy niektorých jeho básní: *Dedinský život, Do hôr, Hory, Jaro, Kvety, Ľalia, Lastovičky, Na Mateja, Namyslená, Na Ondreja, Opustená, Osamelý, Pacient, Roľníkova, Sen poľovníkov, Spyšnelá, Stará dievka, Utrápená, Zima, Žatva, Drotári, Kamarát, Jahnenčiar, Pltníci, Rybári, Sklár, Sklenár, Na salaši, Kopačka, atď.*

je nápadná najmä strofická a veršová rozmanitosť. Pevná strofa a nemennosť strof v jednej básni je kánonická. Ale pritom je výrazná tendencia tvoriť strofy o nerovnakej dĺžke veršov, v rozpätí 3 až 14 slabík. Rozpätie strofy býva 2 až 12 veršov.

Básne Dlhomíra Poľského sú zvučné, hudobné, ale hudobné v zvláštnom zmysle slova. Dosahuje to široko rozloženou eufonickou stavbou, nebývalou dovtedy v takom rozsahu a zvukove bohatými rýmami. Eufónia je založená niekedy len na rozsiahlej aliterácii, ale aliterácia je obyčajne iba podkladom eufónie širšie rozvetvenej, kombinovaná je s eufóniou vnútornou, napríklad: „V slnku, daždi, klas, kli každý" (19), „ševel, švitor, šumný šum" (28), „Kto však, frčkár, pravde prieči, pekla papek, týka presvedčí ho, kúdeľ..." (105), „tajná zvesť pošopce, prak že, purgy, pamprl popsuly tvár obce" (150). Keď sme spomínali, že básne Dlhomíra Poľského sú hudobné v zvláštnom zmysle slova, mali sme na mysli jeho záľubu v hláskach „drsných", „neľúbozvučných", napríklad „r", na ktorú bývajú intonované neraz celé strofy: „Popri jarku, pod krovinkou, žalostný lká slávik... zkiaď, tvrdý tvor! tá vrtošnosť, pohrdlivý návyk? Hruď mi zviera, vzdych sa valí, kropaj slzí spiecha, jaký som, ah! zavdal úraz, aký spáchal hriech ja?" (30); „Jako kradmo, nenadále krutá pliaga k tebe vtrhla. Teba krč, vred rval, žral stále, nás bôľ škrtil, hrýzli žiale — Ťažké súže srdcu vrhla (177).

Básne Dlhomíra Poľského popri pestrom strofickom vzorci vyznačujú sa aj pestrým vzorcom rýmov. V tom ho možno vzdialeno pripodobniť iba k Hviezdoslavovi. Ako však v eufonickej výstavbe strofy predbieha poetiku Hviezdoslavovu, rovnako ju predbieha aj v kvalite rýmov. Aj on má rýmy obvyklé vo vtedajšej poézii. Rýmujúce sa slová obohacuje však o nové slovníkové oblasti a rýmotvorné postupy. V jeho rýmotvornej technike prevládajú najmä tzv. rýmy dvoch slov. Neboli neznáme ani v dovtedajšej poézii. Ak tam však boli len zriedkavými a náhodnými, u Dlhomíra Poľského sú prevládajúcimi a programovými, pričom v ich nezvyklom spojení (hodnotiac znovu samé osebe) dosahuje priam virtuozity. Obvyklému dvojslabičnému rýmu predchádza pritom často v predchádzajúcich slabikách zhoda samohlások, spoluhlások alebo skupiny spoluhlások: dokorán — drahno rán, hrudi boľ — verný bol, vodca — vhod sa, postruheň — v stráni hen, zvieratá — zdrž rata, čudesá — pukne sa, moc mi — nocmi, jakosi — ťažko si, dobrý je — odbije, krovie — kto vie, zrieť zeleň — role len, v sosny — vo sny, vtač ja — vláčia, záhon — snáh on, trud mi — hruď mi, šťastie — strasť je, Tatry — dva-tri, rád by — hradby, kvietok — vrie tok, krása — kochá sa, chodby — hrot by, rozvíja — som ti ja. Časté sú aj rýmy „echové": pajty — aj ty, zlôb raz — obraz, ostrý — nos tri, bol som — ovsom, šústim — úst im, útrob — púť rob, a lup — chalúp, rád má — kamarátma, snadno — na dno, rozmarín — zmarím. Zavádza aj rýmy homonymné: výron — vír on, šust ja — šústia, v skle Róza — skleróza, sňažné — snažne, pričom zvuková zhoda zasahuje aj predchádzajúce slovo: tiahnu, chrámu — do chrámu. Nechýbajú ani rýmy na cudzie slová, cudzie mená, frázy alebo skupiny slov: pantal — vandal, fantom — hántom, unikum — publikum, fádne si — partesy, lápsik — Sachsík, Cato — Plato, chrámu — Dalajlámu, sám som — Samson. Z tohto hľadiska pozoruhodná je najmä báseň Skleróza, písaná vo štvorveršových strofách, s rýmami a-b-a-b... h-b-h-b. Rým b tvorí v každej strofe slovo skleróza, s príslušnou dvojicou: mimóza — skleróza, v skle Róza — skleróza, sub rosa — skleróza, mluna dóza — zlá skleróza, prosby próza — skleróza, virtuóza — skleróza.

Ako vidieť, Dlhomír Poľský, básnik v najlepšom prípade ak druhoradý, nemajúci ani správneho pochopu o poézii, prišiel do slovenskej poézie s niektorými tvárnymi výdobytkami, najmä z rýmovej techniky, ktorými v niečom predbehol básnikov Moderny, nevynímajúc ani básnikov s najkultivovanejším rýmom, Ivana Galla a Ivana Krasku.

*

Básnici medzigenerácie odpútavali sa od hviezdoslavovskej poézie najmä pod tlakom nového životného pocitu, podmieneného novými, zmenenými spoločenskými pomermi. Ako ukazuje tvorba tejto generácie, poézia Moderny nie je odvodenou z cudzích literatúr, ale je organickým pokračovaním a vyústením — aj s prispením inonárodných podnetov — domáceho básnického vývoja. Nemožno hovoriť o nadväzovaní básnikov Moderny na poéziu básnikov medzigenerácie. Možno veriť, že ich poéziu skutočne ani nepoznali. Pokiaľ ju snáď poznali, pre plytkú sentimentalitu ju oprávnene podceňovali. Ak napriek tomu zisťujeme v ich tvorbe niektoré tematické i motivické zhody, popri rozdielnej myšlienkovej hĺbke príbuzné životné pocity s predchodcami, je to dôkazom, že svojou poéziou vyslovovali zväčša len to, čo v slovenskej spoločnosti a v slovenskej poézii klíčilo už prv, čo sa pokúšali, viac nevedome ako vedome, obyčajne neúspešne a len zriedka úspešne, vyjadriť básnici medzigenerácie od Horala a Kýčerského až po Podjavorinskú a Dlhomíra Poľského. Príčina ich umeleckého neúspechu nie je len v poväčšine sentimentálne plytkom myšlienkovom a citovom ponore, ale aj v prílišnej závislosti od hviezdoslavovskej poetiky. Pokiaľ sa snažili nájsť priliehavý básnický výraz, nedokázali viac (čiastočnou výnimkou je Milkin a tiež Dlhomír Poľský) ako návrat a obmenu básnických postupov starších generácií, štúrovcov a sentimentálno-romantickej poézie sedemdesiatych rokov. V rokoch vyvrcholenia poézie hviezdoslavovskej, ktorá sa opierala už o pozitivistický názor a suverénnym spôsobom udomácnila u nás slovesný realizmus, básnici medzigenerácie obnovovali a obmieňali niektoré črty romantickej poézie. Z tohto hľadiska boli mostom k Slovenskej moderne. Napriek týmto vlastnostiam poézia medzigenerácie korení ešte hlboko v tradícii, je skôr z rodu Hviezdoslavovho ako Kraskovho, skôr epigónska ako priekopnícka. Čiastkové, nové kvality tvorí len v úzkom spojení a v rámci kvalít poézie tradičnej.

JAKOV E. ELSBERG

PROBLÉMY REALIZMU A ÚLOHY LITERÁRNEJ VEDY[1]

(I. časť)

1.

Spomedzi základných otázok literárnej vedy a kritiky obzvlášť dôležité, ba v určitom zmysle hlavné miesto patrí otázkam realizmu. V sporoch okolo realizmu stáva sa mimoriadne zrejmým aktuálny politický a svetonázorový význam mnohých umeleckých problémov. Na druhej strane najpáľčivejšie problémy literárnej súčasnosti sú nerozlučne späté s hodnotením a interpretáciou klasického dedičstva, akokoľvek časove vzdialeného.

Už niekoľko rokov neutíchajú v literárnej kritike mnohých krajín intenzívne spory okolo realizmu. Reakčná literárna teória a kritika vidí v realizme svojho hlavného nepriateľa. Popiera sa realizmus a bojuje sa proti socialistickému realizmu. Opovrhuje sa klasickými realistickými tradíciami a zavrhuje sa súčasná pokroková literatúra, verná týmto tradíciám. Realizmus sa dáva do archívu a tým sa uvoľňuje cesta rôznym antirealistickým a modernistickým prúdom.

Všetky tieto tendencie buržoáznej literárnej vedy a kritiky vyjadrujú v konečnom dôsledku snahu dokázať „nereálnosť", „nepoznateľnosť" samotnej skutočnosti, snahu ospravedlniť únik do hlbín podvedomia v jeho freudistickom výklade, snahu zabrániť umeniu, aby hlboko, pravdivo a jasne zobrazilo spoločenské vzťahy. Ako je známe, tieto tendencie podporuje, hoci niekedy aj v menej otvorenej forme, revizionistická kritika, obyčajne spojená s modernizmom.

Ideologickú orientáciu tohto boja proti realizmu možno ilustrovať napríklad článkom dobre známeho francúzskeho buržoázneho kritika Maurica N a d e a u a *Nové určenie románu* (časopis Critique, august—september 1957). Maurice Nadeau vychádza z agnosticistických a antihumanistických predpokladov a tvrdí, že „pokrok poznania odhalil nám nepoznateľný svet, podriadený relativizmu — a na druhej strane človeka ako bytosť, ktorá si protirečí a preto je nepostihnuteľná". Práve v tom vidí Nadeau základný dôkaz úplného zastarania a neopodstatnenosti „klasického (t. j. realistického — J. E.) románu", ktorý sa vraj „zakladal na určitej naivnej viere v spoľahlivosť reálnosti". A vraj práve s týmto „svetom potvrdenia" stavia podľa slov Nadeaua súčasný román do protikladu „svet

[1] Článok z časopisu Voprosy literatury 1958, č. 4—5, venovaný výsledkom diskusie o realizme, vyjadruje vo svojich základných tézach názor redakcie tohto časopisu. Pozn. redakcie VL.

popierania, odmietania, negácie" (str. 720). Skutočnosť je podľa Nadeaua niečo, čo „odporuje každému pokusu o fixáciu". Za heslo súčasného románu vyhlasuje Nadeau „novú nepreniknuteľnosť" (str. 721—722). Lepšie sa to ani nedá povedať!

Realizmus je pre buržoáznu ideológiu neprijateľný pre svoju pravdivosť a zreteľnosť, s ktorou oživuje umelecký svet, pre svoju plastickosť, určitosť obrysov, hĺbku, s akou vniká do podstaty života a vnútorného sveta človeka.

Oproti realizmu sa stavia umenie iracionálne, náročky tmavé, „nepreniknuteľné", vedome sa zriekajúce poznania života, ktorý, ako vidíme, vyhlasuje sa za nepoznateľný. Na príklade článku Maurica Nadeaua sa stáva zrejmým, ako sa problémy realizmu tesne a organicky preplietajú so základnými svetonázorovými otázkami, s bojom medzi buržoáznou a socialistickou ideológiou. Hoci sa každý buržoázny kritik usiluje, aby sformuloval svoje myšlienky čím paradoxnejšie, so všelijakými vírmi, zastrašujúcimi čitateľa, predsa sa v týchto prejavoch neprekonateľne odhaľuje duchovná bieda buržoáznej ideológie, lebo pekné frázy sú zlou maskou.

Napokon buržoázna estetika a kritika *musí zastávať nepriateľské stanovisko vo vzťahu k realizmu, pretože sa realizmus prieči základom súčasnej buržoáznej životnej filozofie.*

Strach pred perspektívami spoločenského vývinu, pred zostrením jeho protikladov, pred pokrokom techniky, ktorý nazýva predstaviteľ existencionalistov Heidegger „šialenstvom", strach pred duchovným rastom ľudových más — to všetko nabáda buržoáznu kritiku k tomu, aby popierala realistické zobrazenie života a chválila umenie, ktoré deformuje skutočnosť a uzatvára sa v úzkom svete subjektívnych pocitov a zážitkov.

Vyjadruje sa to v najrozličnejších formách. Raz sa dáva do protikladu „bytosť, obdarená uvedomelosťou" ako jav typický pre staré umenie s „individuálnosťou" typickou pre „nové" umenie (P. Chodin). Pritom pod „individuálnosťou" sa chápe predovšetkým podvedomie človeka. Inokedy sa tvrdí, že „umelec tvorí pre samého seba" (F. Jeanson). Niekedy zasa dáva sa do protikladu abstrakné umenie najrozličnejších hľadísk — od „fantasticky-citového" po „logicko-schematické" — so zvyškami literárneho a retorického humanizmu", ktorý je typický pre „starú" kultúru (E. Gennaro).

Revizionisti pod rúškom marxistickej terminológie v podstate podporujú buržoáznych estetikov tým, že raz vystupujú proti leninskej teórii odrazu, inokedy zavrhujú úlohu svetonázoru v umeleckej tvorbe alebo bojujú za modernistickú formu a stotožňujú naturalizmus s realizmom.

Buržoázna literárna veda nevystupuje s týmito otázkami tak otvorene ako jej spolubojovník — kritika. Akademická rovnošata dovoľuje buržoáznej vede zachovávať dekórum nezainteresovanosti, ľahostajnosti. Radšej *ignoruje* realizmus, než, aby ho *odmietala.* Tak napríklad v *Úvode do literárnej vedy* Wolfganga K a i s e r a, ktorý je veľmi rozšírený vo Švajčiarsku a v Nemeckej spolkovej republike, nadarmo by sme hľadali samotný pojem „realizmus". Iba mimochodom spomína realizmus Max W e h r l i vo svojom prehľade literárnovedných prác posledných dvoch desaťročí.

Súčasnej buržoáznej teórii literatúry sú vôbec cudzie samotné predstavy o metóde a svetonázore spisovateľa, ba aj o literárnej orientácii. Jej pátosom je antihistorizmus. Preto sa na prvý plán kladie izolované štúdium určitého diela, vytrhnuté z historického kontextu, diela, odtrhnutého od spoločenského, najmä

od ideologického boja doby, ale zato podriadeného vymysleným schémam a klasifikáciám.

V strede pozornosti marxisticko-leninskej literárnej vedy stojí naproti tomu skúmanie nevyčerpateľne bohatého, mnohostranného a mnohotvárneho umeleckého vývinu ľudstva. Buržoázna teória literatúry sa bojí samotnej idey historického vývinu. Z tejto idey nevyhnutne vyplýva hľadanie zákonitostí umenia, priznanie, že realizmus najhlbšie, najplnšie a najpravdivejšie zobrazil skutočnosť, že socialistický realizmus a v prvom rade tvorba veľkého Gorkého je prirodzenou, nevyhnutnou a novátorskou etapou vývinu realizmu.

Z toho, že sa literárne hnutie nechápe v jeho zákonitostiach, vyplýva bezvýchodisková obmedzenosť buržoáznej teórie literatúry, jej snaha uzavrieť sa v dusnom kruhu formalistických alebo scholastických výskumov.

Zato aké veľké a zaujímavé sú pozitívne a kritické (pod kritickými rozumieme predovšetkým boj s buržoáznou ideológiou, s revizionistickým komolením a dogmatickou mŕtvolnosťou) možnosti našej literárnej vedy! Tieto možnosti sa názorne prejavili v diskusii o realizme, ktorú uskutočnil Gorkého inštitút svetovej literatúry a časopis Voprosy literatury. V diskusii sa odrazili niektoré procesy, ktoré dozreli v našej literárnej vede v posledných rokoch, hoci sa tu ešte, prirodzene, nedá hovoriť natoľko o výsledkoch, ale o prvých pokusoch, o prístupe k veľkému dielu, o zámeroch a plánoch, ktoré sa ostatne už začínajú uskutočňovať. Začiatok je najťažší!

Za dva roky, ktoré prešli od XX. sjazdu, aj v literárnej vede sa začal črtať určitý vzostup pod vplyvom smerníc sjazdu o rozvíjaní teoretickej práce vo všetkých vedných odboroch. V predchádzajúcich rokoch sa teória literatúry temer výlučne uplatňovala iba vo vydaniach učebnicového a príručkového charakteru, ktoré sa vedome vyhýbali historickému skúmaniu otázok. Monografické práce zasa často trpeli zjavným empirizmom a zúženým pohľadom. V súčasnej dobe stále častejšie sa začínajú objavovať konkrétno-historické štúdie s podstatnými teoretickými závermi, a na druhej strane teoretické skúmania určitej otázky sa stále pevnejšie opierajú o pevný základ historizmu.

Tento proces sa, prirodzene, nachádza iba v počiatočnom štádiu vývinu, ale aj tak sotva možno odmietať jeho tendenciu. Stále jasnejšie sa rysujúca tendencia napredovania našej literárnej vedy má nové črty v porovnaní s rokmi, keď sa pod vplyvom ideologických následkov kultu osobnosti vnucoval dogmatizmus a scholastika, ktorými sa nahradzovalo teoretické hľadanie. Vážny krok dopredu sme urobili aj v porovnaní s tridsiatymi rokmi. Literárnoteoretické spory v tridsiatych rokoch boli omnoho užšie čo do problematiky a vychádzali z neporovnateľne obmedzenejšieho okruhu literárnych javov ako napríklad terajšia diskusia o realizme. Teoretická úroveň týchto sporov nebola často dostatočne na výške.

Spory tridsiatych rokov sa viedli prevažne v pomerne neveľkej skupine literárnych kritikov. Teraz sa zapája do kruhu teoretických sporov a skúmaní veľký počet našich učencov — literárnych vedcov, ktorý kvalitatívne a kvantitatívne vzrástol. Tento rast teoretických záujmov neprebieha iba medzi vedcami, ktorí pracujú vo vedeckovýskumných ústavoch. I na vysokoškolských katedrách (a to nielen v hlavných mestách) nadobúda vedecká práca čoraz viac teoreticky prehĺbený charakter.

Všetko toto dalo možnosť opierať sa pri skúmaní problémov realizmu nielen o pomerne neveľké fakty dejín ruského a západoeurópskeho realizmu 18.—19.

storočia (ako to bolo v tridsiatych rokoch), ale aj o starú ruskú literatúru (pozri článok D. Lichačeva *Pri predzdrojoch realizmu ruskej literatúry* v 1. čísle Voprosov literatury), o literatúru národov SSSR (pozri článok Zelinského *Národná forma a socialistický realizmus* v 3. čísle Voprosov literatury) a o literatúru národov Východu (pozri článok N. Konrada *Problém realizmu a literatúra národov Východu* v 1. čísle Voprosov literatury). Pozornosť začína priťahovať aj materiál antickej literatúry (pozri článok V. Jarcha *Obraz človeka v klasickej gréckej literatúre a dejiny realizmu* v 5. čísle Voprosov literatury).

Rozšírenie skúmaného materiálu nie je iba kvantitatívne. Pri zvládnutí tohto rozmanitého historického materiálu brúsil a prehlboval sa jeho marxisticko-leninský charakter.

Podľa Leninových slov „celý duch marxizmu, celá jeho sústava si vyžaduje, aby sa každá téza brala iba a) historicky; b) iba v súvislosti s inými; c) iba v súvislosti s konkrétnymi historickými skúsenosťami". (*Spisy*, zv. 35, 200, ruské vydanie.) Naši vedci vychádzajú zo všeobecných metodologických predpokladov marxizmu-leninizmu a *tvorivo* aplikujú tieto princípy na skúmaný materiál. Minuli už časy, keď sa každá téza, nachádzajúca sa v prácach zakladateľov marxizmu-leninizmu mechanicky aplikovala na hocaké fakty, bez ohľadu na to, aké konkrétne historické javy boli v danom prípade na zreteli a s akými inými tézami táto téza súvisela. Obohacujú sa aj iné podstatné pojmy, napríklad pojem spisovateľovho svetonázoru, ktorý sa obmedzoval iba na jeho teoretické názory. Spresňuje sa chápanie tvorivej metódy, načrtli sa cesty skúmania zákonitostí literárneho vývinu a jeho špecifickosti atď.

Iba marxisticko-leninská analýza je schopná podchytiť a objasniť celý historický proces vývinu svetovej literatúry. Iba na tomto základe je možná široká formulácia otázky, vysvetľujúcej stále vznikanie, stálu konkretizáciu realizmu a socialistického realizmu v súvislosti s celým umeleckým vývojom ľudstva. Len tak možno získať správnu predstavu o bohatstve a rozmanitosti klasických tradícií, ktoré naša literatúra novátorsky rozvinula.

Niektorým súdruhom sa zdá, že sa vzďaľujeme do oblasti, ktorá nijako nesúvisí so súčasnou literatúrou, keď sa napríklad v súvislosti s problémom dedičstva zaoberáme zvláštnosťami antickej literatúry. Nemožno s tým súhlasiť. Nie nadarmo písal Plechanov o budúcnosti socialistického umenia: „Nové umenie sa upevní iba po víťazstve socialistickej revolúcie. Čo bude vyjadrovať? Všestranný rozvoj človeka: bude mu cudzí kresťanský *asketizmus*, bude mu cudzia buržoázna *obmedzenosť*, obnoví plnosť gréckeho umenia" (*Umenie a literatúra*, M. 1948, 324). A či napríklad plastickosť obrazu, ktorej Gorkij tak nástojčivo priúčal sovietskych spisovateľov a ktorá sa ako pokračovanie tradícií ruskej klasiky novým spôsobom prejavila u Šolochova, A. Tolstého, Fadejeva, Fedina a u niektorých iných našich umelcov, nepramení v tradíciách antiky, hoci ako umelecký princíp zmenila za stáročia v mnohom svoj obsah?

Je nesporné, že odvolávanie sa na minulosť nesmie byť pre skúmateľa literatúry samoúčelným. Lenin napísal, že „Marxov socializmus" stavia „otázky národnosti a štátu" na „historickú" základňu nielen v zmysle vysvetlenia minulosti, ale i v zmysle smelého predvídania budúcnosti a smelej praktickej činnosti, zameranej na uskutočnenie tejto budúcnosti". (*Spisy*, zv. 21, SVPL, Bratislava 1956, 59.) Literárna veda a kritika potrebuje práve takýto historizmus. Literatúra minulosti — to nie sú pre nás iba archívne obaly, ktoré stačí udržiavať v sta-

rostlivom poriadku a dôkladne z nich zotierať prach. Štúdium minulosti stáva sa významným a zaujímavým iba vtedy, keď v ňom objavujeme zárodky súčasnosti, keď nám umožňuje „predvídať budúcnosť".

Literárna veda je povolaná účinne pomáhať „smelej praktickej činnosti" — súčasnému literárnemu vývinu. Preto sú také nerozlučné úlohy literárnej vedy a kritiky, ktoré navzájom spája teória literatúry, rovnako podstatná pre obe. Preto je tiež nutné, aby praktici literárneho hnutia — spisovatelia — cítili svoju zodpovednosť za literárnu vedu a kládli na ňu požiadavky, ktoré najviac zodpovedajú názorom súčasnosti. Belinskij povedal, že nemožno „hovoriť o súčasnom stave literatúry a nedotknúť sa toho, čím mala byť" (*Zobrané spisy AVSSSR*, zv. 10, 7). A práve táto formulácia otázky potvrdzuje jednotné úlohy literárnej vedy a kritiky a ich význam pre umeleckú prax.

V literárnej vede sa teda musí spájať *teoretické* a cieľavedomé skúmanie *zákonitostí* literárneho vývinu *s historickou konkrétnosťou*, s uvádzaním tak *klasického* ako i *súčasného* umeleckého materiálu (alebo v každom prípade s takou formuláciou otázok, ktorá by bola aktuálna pre *súčasnú* literatúru). Takáto analýza musí pritom preniknúť do *estetickej osobitosti* každého literárneho javu.

Rovnako cudzie musí byť takémuto štúdiu i abstraktné, nereálne teoretizovanie, odtrhnuté od historických faktov i ťažkopádny neplodný a skeptický empirizmus, ktorý vždy prichádza vhod revizionizmu, útočiacemu na marxisticko-leninskú teóriu.

Pod zorným uhlom týchto veľkých a vážnych požiadaviek, — a všetok charakter nášho života, nášho duchovného a vedeckého vývinu je taký, že sa nemôžeme uspokojiť s menším zorným uhlom — musíme sa priblížiť k hodnoteniu diskusných materiálov o realizme vo svetovej literatúre, ktoré sa objavili v našom časopise.

Pravda, pritom nejde o to, aby sme účastníkov diskusie nejako *„klasifikovali"* alebo, aby sme sa pokúšali dať „definitívne" odpovede na otázky, ktoré títo kladú a vysvetľujú a tak sa pokúšali odhaliť pravdy *„v poslednej inštancii"*. Naša úloha spočíva v tom, aby sme sa zastavili pri základných problémoch, nadhodených v diskusii a zhrnuli niektoré jej výsledky, t. j. aby sme vyjadrili mienku redakcie, nakoľko bolo plodné skúmanie určitého problému a v akom smere sa má podľa našej mienky problém ďalej skúmať. To nám umožní vysloviť svoj názor o diskusii ako o určitej etape vo vývine literárnej vedy a položiť otázku o cestách, a úlohách, ktoré by umožnili vyzdvihnúť túto vedu na novú úroveň.

Osobitne sa tiež zastavíme pri možnostiach, ako objasniť dôležité problémy teórie literatúry vôbec a najmä teórie socialistického realizmu, ktoré nám dáva klasický i súčasný sovietsky a zahraničný literárny materiál. A tu treba priznať, že základný nedostatok diskusie spočíva v tom, že sa v nej slabo odráža život našej súčasnej literatúry, jej naliehavé problémy. Správne to zdôraznila Literaturnaja gazeta a niektoré prejavy na diskusii o našom časopise.

Skôr ako by sme pristúpili k rozboru základných koncepcií, ktoré sa prejavili v priebehu diskusie, prichodí nám aspoň v krátkosti zastaviť sa pri dvoch prejavoch, ktoré sa dotýkajú všeobecných metodologických otázok našej vedy a odporujú (každý svojím spôsobom) základnému smeru jej vývinu.

V 1. čísle Voprosov literatury bol uverejnený článok B. R e j z o v a *O literárnych smeroch*. V úvodnej poznámke k diskusii vyslovila redakcia svoje výhrady k niektorým sporným tézam tejto práce. Pri chybách B. Rejzova zastavil sa

krátko v 2. čísle Voprosov literatury vo svojom článku S. Petrov. Počínajúc číslom 9 boli uverejnené prejavy M. Nikolajeva, G. Friedländera, D. Oblomievskeho, S. Turajeva, G. Kunicyna, venované polemike s Rejzovovým stanoviskom. Tieto prejavy podľa našej mienky správne odhaľujú chybnosť jeho metodológie. Základný a principiálny Rejzovov omyl spočíva *v mýlnom, protikladnom stavaní typologického a konkrétno-historického štúdia literatúry.*

B. Rejzov formuluje svoju pozíciu takto: „V dejinách literatúry možno pozorovať dve tendencie. Predstavitelia prvej skúmajú literárne smery z hľadiska typologického. Odvracajú sa od konkrétnych historických podmienok, v ktorých daný smer, daný „typ tvorivosti" vzniká a vyvíja sa, aplikujú ho na všetky alebo na mnohé obdobia literárneho vývinu a skúmajú ho v ‚znamení večnosti'.

Predstavitelia druhej tendencie hľadia na literárny smer ako na reálne konkrétno-historické formácie a skupiny spisovateľov. Nazdávajú sa, že estetika, umelecké princípy a tvorba týchto spisovateľov a teda aj literárny smer, ktorý ich spája, vysvetľuje sa konkrétnymi historickými podmienkami a povahou problémov, ktoré mali títo spisovatelia riešiť.

Popieram, že by typologické štúdium literárnych smerov bolo plodné a stojím na strane tých, ktorí dávajú prednosť konkrétno-historickému štúdiu" (str. 87).

Mohli by sme s tým súhlasiť, ak by sa pod „typologickým" štúdiom chápala scholastika, schematizmus, dogmatizmus, pokusy operovať „zastaralými" kategóriami realizmu a romantizmu a ak by sa tieto aplikovali, ako hovorí Rejzov, „i na stredovek, i na antiku, i na paleolit". V našich článkoch nájde čitateľ hodne námietok proti podobným názorom. Nemožno tiež nevidieť duchaplnosť Rejzovovej kritiky, v ktorej cítiť nespokojnosť vedca so všeobecnými slovami a dogmatickými definíciami. *Avšak predsa sa náš názor podstatne rozchádza s názormi B. Rejzova v podobe, v akej ich podáva v uvedenom článku.* Ide o to, že Rejzov fakticky redukuje pojem *konkrétno-historického* štúdia na štúdium *empirické* a hoci kritizuje scholastiku a schematizmus, vystupuje v podstate proti takému štúdiu literatúry, ktoré sa zakladá na obsiahlom konkrétno-historickom materiáli a usiluje sa stanoviť zákonitosti literárneho vývinu.

Domnievame sa, že k obhajobe empirizmu dospel B. Rejzov v istej miere mimovoľne. Hoci polemizuje a kritizuje, neustále vyzýva k štúdiu „historického procesu", k štúdiu úlohy diela v rámci „spoločenského zápasu epochy" (str. 115). Odvoláva sa pritom na „marxisticko-leninské učenie o historickom procese" (str. 112). Avšak keď prechádzame k jeho pozitívnym tvrdeniam, odhaľuje sa pred nami niečo celkom iné.

Lenin videl dôležitú zvláštnosť empirizmu v tom, že vylučuje z vedy zákony (*Spisy*, zv. 20, SVPL, Bratislava 1956, 183). A práve týmto sa *v skutočnosti* B. Rejzov zaoberá. B. Rejzov rád dáva rôzne zovšeobecňujúce prívlastky (napríklad naturalizmus) iba takým skupinám spisovateľov, ktorí vystupovali pod zástavou známeho estetického programu, zodpovedajúceho uvedenému určeniu. I tu sa nám naskytuje dosť zaujímavý pohľad: Rejzov-teoretik prekonáva Rejzova-skúmateľa konkrétnych literárnych javov.

V skutočnosti B. Rejzov v monografii o Flaubertovi píše: „Hoci Flaubert úzko súvisí s romantizmom, jeho tvorivý a estetický význam je čímsi principiálne iným a úplne novým vo francúzskej literatúre. Jednotlivé prvky romantickej estetiky nadobúdajú u Flauberta iný zmysel: romantická dynamika sa nahradzuje naturalistickou statikou a romantická história — naturalistickou povahou." (B. G. Rejzov, *Tvorba Flauberta*, Goslitizdat, 1955, 511.) Stavia do proti-

kladu Flauberta a Balzaca a vyhlasuje: „Prestavba tradícií bola v podstate organizovaním novej filozofie umenia a novej poetickej sústavy, ktorú by bolo možné nazvať podľa základnej filozofickej kategórie, určujúcej jej poznávací pátos a všetky jej detaily naturalizmom“ (str. 512—513). Ďalej sa hovorí o naturalizme ako o novom literárnom smere, ku ktorému patrí aj Flaubert. Nebudeme teraz hovoriť o podstate týchto názorov o Flaubertovi.

Z článku vyplýva, že pojem naturalizmu je v podstate neobsažný. Posúďte sami: „Okolo Zolu sa utvorila skupina mladých ‚naturalistov'. Všetko to boli jeho žiaci a napodobovatelia, ale ako málo sa jeden druhému podobali! Ich ciele a cesty zdajú sa nám byť temer protikladnými už i v tých časoch, keď podľa vlastnej mienky uskutočňovali jednu a tú istú vec. A aká tu rozmanitosť v medziach jednej tvorby! Medzi Pani Bovaryovou a Pokušením svätého Antona, medzi Citovou výchovou a Salambô, medzi Bouvardom a Pecouchetom a Troma poviedkami je rozdiel i v období i v problematike a materiáli. To isté možno povedať o cykle Rougon Macquartovcov. Ak hovoríme o ‚naturalizme' ako o konkrétnom historickom smere, musíme všetky tieto diela nazvať naturalistickými. Ale keď to urobíme, neurčíme ani poznávaciu, ani umeleckú hodnotu týchto diel, ani ich politickú orientáciu, ani ich úlohu vo vývine literatúry a spoločnosti“ (str. 101). Z toho vyplýva, že medzi jednotlivými spisovateľmi, ba aj dielami toho istého spisovateľa je veľmi málo spoločného, alebo vôbec niet nič spoločného, že nehodno hľadať súvis medzi nimi a tým viac nejaké literárne smery a škoda vôbec hovoriť o zákonitostiach vývinu literatúry.

Obzvlášť zjavne vystupuje empirizmus B. Rejzova, keď prichádza reč na ruskú literatúru 19. storočia. Podľa jeho slov „boj medzi dvoma literárnymi smermi veľmi často odbočuje na iný plán, alebo sa vôbec nepociťuje. Popri literárnych smeroch, bojujúcich proti sebe, existujú spisovatelia, ktorí nie sú zapojení ani do jedného z nich a stoja mimo tohto boja. Tvoria zrejme svoj vlastný smer, ktorý nemá názov ani teoretické vysvetlenie; zrejme používajú vo svojej tvorbe literárne prostriedky, ktorých sa nedotýka polemika škôl. V dejinách literatúry je takých spisovateľov *veľmi mnoho*“ (str. 116; kurz. J. E.). Náš autor ďalej hovorí, keď spomína klasikov 19. storočia: „nemožno ich skúmať mimo literárnych tradícií a literárneho zápasu, ale nemožno ich určiť ani z hľadiska známych programov realizmu, romantizmu alebo naturalizmu. Každý z nich si sám zostavoval ‚program', pričom sa neopieral o literárne manifesty západných alebo ruských kolegov, ale vychádzal zo spoločenskej, mravnej a umeleckej úlohy, ktorú si sám určil“ (str. 116).

Uviedli sme dlhý citát, aby sme poukázali, do akých bezvýchodiskových protikladov sa Rejzov zamotal. Na jednej strane sú spisovatelia, ktorí stoja mimo zápasu smerov, ale potom sa urobí výhrada, že predsa ich len nemožno študovať mimo literárneho boja. Ukazuje sa tiež, že takí spisovatelia „používajú vo svojej tvorbe literárne prostriedky, ktorých sa dotýka polemika škôl“, avšak urobí sa výhrada, že ich nemožno študovať „mimo literárnych tradícií“. Je zrejmé, že tieto výhrady nezachraňujú.

Zdá sa, že podľa chápania B. Rejzova sa literatúra úplne ponáša na hotel, v ktorom je mnoho izolovaných izieb, určených pre jedného nájomníka, kde sa umiesťujú veľkí spisovatelia, vyznačujúci sa svojráznosťou, ktorí sa mimoriadne odlišujú od ostatnej literatúry. Okrem toho je mnoho susedných izieb, preplnených priemernými alebo podpriemernými autormi. Tieto izby sú však na základe

jednotného estetického programu spojené do skupín, pričom každá z týchto „skupín" zúrivo nadáva cez dvere susedom.

O akých *zákonitostiach* vývinu literatúry sa môže hovoriť, keď sa najväčší spisovatelia vylučujú zo spoločného vývinu, zo zápasu smerov, keď napríklad veľkí realisti 19. storočia nie sú vraj ničím spojení, keď samotný pojem kritického realizmu sa vyhlasuje za neopodstatnený? B. Rejzov voľky-nevoľky tisne našu literárnu vedu na stranu, stojacu v protiklade s výskumom zákonitostí literárneho vývinu, ktorý sa stáva čoraz dôraznejším a charakterizuje práve posledné obdobie.

Ruská literatúra 19. storočia poukazuje pri všetkej rozmanitosti, s akou podchytuje individuálne metódy a štýly, že pojem realistickej tvorivej metódy daného historického obdobia nie je nijakou nesprávnou abstrakciou. Nie náhodou Gorkij reliéfne definoval a charakterizoval neopakovateľnú originalitu mnohých veľkých ruských spisovateľov 19. storočia. Podal i úplnú hlbokú a zovšeobecňujúcu definíciu kritického realizmu, ktorá sa musí, prirodzene, ďalej prepracovať, ale v nijakom prípade sa nesmie zavrhovať.

Predpokladáme, že ruský kritický realizmus 19. storočia spája jednotná tvorivá metóda. Uvedieme niekoľko čŕt, spájajúcich našich veľkých realistov: život sa pred nimi vynáral akoby z dvoch aspektov, ktoré sa nachádzali v zložitých vzťahoch, preplietali sa a vzájomne sa prenikali. Na jednej strane to bola skutočnosť statkársko-buržoázneho zriadenia, navonok nepopierateľná, fyzicky reálna v celej svojej viditeľnej a každodennej konkrétnosti. Nútila, aby ju kriticky zobrazovali a rozhodne odmietali. Druhá skutočnosť sa prejavovala v nepokojoch mora ľudu, v značnej miere ešte skrytých, v tvorivých silách ľudu, v činnosti, myšlienkach a nádejach pokrokových ľudí. Od tejto skutočnosti viedla cesta do budúcnosti, ktorú naši realisti nemohli vedecky predvídať, a boli ju schopní iba odhadovať, anticipovať. Ale práve táto skutočnosť zdala sa byť našim umelcom opravdivou, takou, ktorá musí zvíťaziť.

Spomeňme si na Mŕtve duše, na meravosť, mŕtvolnosť, materiálnosť statkársko-feudálneho zriadenia a na dlhú a širokú cestu mohutne sa ženúceho života, ktorá akoby sa tiahla cez celú gogoľovskú poému. Po nej ide Čičikov, ale on môže dôjsť iba k Manilovovi, Korobočke. Po tejto ceste však letí aj nedostihnuteľná trojka — Rusko . . .

Spomeňme si, ako Ščedrin stavia do protikladu vonkajšiu, strašidelnú a vysmievanú skutočnosť s inou, opravdivou, historicky významnou, prejavujúcou sa v masových ľudových hnutiach, v „ideáloch budúcnosti". Spomeňme si na čechovovský obraz stepi, túžiacej po inom živote, ako bol ten, ktorý ju obklopoval, po bohatierskom poetickom živote.

Taký názor na skutočnosť, taký prístup k zobrazeniu všetkých jej „nedokonalostí" a chýb a súčasne také básnické uskutočnenie jej ciest k budúcnosti vplývalo na zobrazenie ľudu a človeka v spoločenských konfliktoch, v zrážke okolností a snáh osobnosti, v psychologických protikladoch atď. B. Rejzov sa bojí skúmať zákonitosti svetovej literatúry, dokonca to celkom ščedrinovsky nazýva pokusom „previesť na spoločného menovateľa všetky národné literatúry" (str. 111).

Ale či sa tieto zákonitosti neprejavujú v samotných stránkach vývinu národných literatúr?

Prečo napríklad na konci 19. storočia nastúpilo v mnohých národných literatúrach obdobie rozkvetu satiry: Ščedrin, Twain, Shaw, France, Aleko Konstanti-

nov a iní? Zdá sa preto, že práve v tejto dobe stáva sa úplne zrejmou historická bezmocnosť buržoázneho zriadenia, ktoré sa teraz zdá byť obzvlášť komickým, smiešnym (spomeňme si na poznámku Marxa o tom, za akých podmienok sa „starý poriadok" stáva komickým).

A nie náhodou bolo pôvodcom tohto nového zlatého veku satiry Rusko. Tu sa spletenie feudálnych prežitkov a buržoázneho spôsobu života stalo smiešnym skôr ako v iných krajinách. Neodrazila sa v tom jedna zákonitosť literárneho vývinu? A či sa príliš často neobmedzujeme iba na konštatovanie faktov, namiesto toho, aby sme skúmali tieto zákonitosti?[2]

B. Rejzov sa nadarmo odvoláva na konkrétny historizmus, lebo ho chápe natoľko úzko a obmedzene, že je nútený za *jediný* prvok, ktorý spája realistov všetkých čias, vyhlásiť pravdivosť: „Príznak pravdivosti, ktorý je základom pojmu realizmu, neodvratne ničí všetky iné možné príznaky a sám definuje realizmus. Nemožno uviesť iný podstatný znak, charakterizujúci všetkých spisovateľov, ktorých nazývame realistami" (str. 105).

Je celkom správne, že diela všetkých spisovateľov-realistov (ale i predstaviteľov mnohých iných tvorivých metód) sa vyznačujú pravdivosťou. Ale keď túto pravdivosť vyhlasujeme za *jediný* zjednocujúci príznak, ignorujeme realizmus ako *tvorivú metódu*, ako súhrn určitých ideovo-umeleckých princípov zobrazenia skutočnosti a ich vplyvu na duchovný život ľudstva. Takou cestou nemožno určiť svojráznosť metódy socialistického realizmu v porovnaní s realistickou metódou hociktorého predchádzajúceho obdobia. Nie náhodou uvádza B. Rejzov takú definíciu socialistického realizmu, ktorá zužuje jeho zvláštnosti na zvláštnosti svetonázoru, t. j. ignoruje problém umeleckého novátorstva metódy socialistického realizmu. Je divné, že Rejzov sám podlieha koncepcii starého realizmu, hoci ju odsudzuje. Vo všetkých „realizmoch" vidí iba jedno — pravdivosť, a nie je schopný definovať tvorivú metódu realizmu...

Teraz sa nám prichodí zastaviť pri prejave, voči ktorému musíme mať výhrady, hoci sa svojím zameraním úplne odlišuje od Rejzovovho článku.

V bulharskom časopise Filosofska misl (1957, č. 6) bol uverejnený článok Todora P a v l o v a, v ktorom je nasledovná charakteristika diskusie o realizme v Inštitúte svetovej literatúry: „Tak v základnom referáte ako i temer vo všetkých diskusných príspevkoch väčšina prednášateľov a diskutujúcich si ešte raz pokladala za povinnosť vypustiť nové strely oproti tzv. abstraktnému mysleniu v estetike a literárnej kritike, čiže v podstate proti logickej metóde výskumu a výkladu. Pritom sa pokúšali obhájiť ‚konkrétne myslenie' na základe samotných literárnych faktov."

Mnohé prejavy boli uverejnené v našom časopise, preto myslím, že nemôžeme nechať túto veľmi vážnu výčitku bokom, najmä keď pochádza od uznávaného vedca, akým je Todor Pavlov. Súčasne musíme predpokladať, že Todor Pavlov poukazuje vo svojom článku na „dôležitú a nebezpečnú chybu" na základe nejakého nedorozumenia.

Stačí, keď si prezrieme články, uverejňované v našom časopise, aby sme sa presvedčili, že prevažná väčšina účastníkov diskusie vystupovala proti dogmatizmu a scholastickému pseudoteoretizovaniu a videla svoju hlavnú úlohu

[2] Toto sa týka mojej knihy *Otázka teórie satiry*, kde som neodhalil zákonitosti rozvoja satiry na konci 19. storočia.

v marxisticko-leninskom teoretickom skúmaní literárneho vývinu. A to je vari „plazivý empirizmus", ako si myslí Todor Pavlov?

Na čom spočíva záver Todora Pavlova? Je to zvláštne, ale v podstate na *jednom* citáte z referátu V. Ščerbinu. Tieto riadky môže čitateľ nájsť aj v článku tohto autora, nachádzajúcom sa v našom časopise. Hovoria: „Socialistický realizmus — to je tvorba Maxima Gorkého, V. Majakovského, A. Serafimoviča, D. Furmanova, A. Fadejeva, A. Tolstého, M. Šolochova, H. Barbussa, L. Aragona, P. Eluarda, Kuo-Mo-Ža, Mao Tuna, J. Bechera, A. Seghersovej, B. Brechta, H. Laxnessa, J. Amada, P. Nerudu, Johna O' Caseya, J. Fučíka, M. Pujmanovej, V. Nezvala a mnohých iných, na celom svete známych spisovateľov. Okruh diel spojených s menom týchto umelcov vzápätí dáva predstavu o socialistickom realizme, najvýznamnejšom súčasnom literárnom hnutí.

Preto vo všetkých súdoch a sporoch o metóde socialistického realizmu treba vychádzať zo živého tela literatúry a nie z akýchsi predurčených formúl a situácií.

Vývin socialistického realizmu nepredstavuje pohyb samotných estetických princípov, ale živý vývoj sovietskej a pokrokovej zahraničnej literatúry (Voprosy literatury 1957, č. 4, 7—8). A práve v týchto slovách nachádza Todor Pavlov „zriekanie sa teoretickej a logickej metódy skúmania" a ani sa neunúva podať nejaké dôkazy alebo rozobrať celý referát V. Ščerbinu.

Todor Pavlov uisťuje, že metodológia V. Ščerbinu sa obmedzuje na to, že v každej teórii dáva prednosť empirickým faktom. V skutočnosti V. Ščerbina usiluje sa vypracovať takú teóriu socialistického realizmu, ktorá by *zovšeobecňovala* všetko umelecké bohatstvo súčasnej pokrokovej literatúry. Píše: „Napriek obvyklej inercii, podľa ktorej sa skúma socialistický realizmus iba ako ideovo-estetická definícia, spája sa v tomto pojme i umelecká a tvorivá i teoretická stránka. A ak mnohí kritici v minulosti obyčajne vyzdvihovali prvenstvo teoretickej stránky a umeleckú i tvorivú skúmali ako odvodenú, je nutné, aby sa za prvotný základ socialistického realizmu priznalo samotné telo literatúry, na základe ktorého potom vzniká určitá estetická teória. Pritom treba zdôrazniť, že u nás sa už položili základy socialistického realizmu" (str. 9). Či nie je jasné, že sa tu celkom správne kritizuje dogmatické chápanie socialistického realizmu, odtrhnuté od živej umeleckej praxe? Článok V. Ščerbinu má svoje nedostatky, spomínali sme ich, ale podľa našej mienky niet nijakého dôvodu obviňovať ho z empirizmu.

Preto veľmi čudnými zdajú sa niektoré vyhlásenia T. Pavlova, podľa ktorých celý veľký vedecký kolektív sovietskych vedcov, zúčastnených na diskusii, je v úzkom spojení s „bahnom revizionizmu". Zato je nepochybné, že práve Pavlovov článok môžu, žiaľ, využiť pre svoje ciele estetickí scholastici...

2.

Diskusia o realizme poukázala predovšetkým na neopodstatnenosť a na dogmatickú povahu tzv. koncepcie „realizmus-antirealizmus", ktorú už v jej takrečeno prvotnej podobe temer nikto neobhajuje, hoci ešte nedávno práve v takejto podobe ju zastával L. Tomašin v 1. čísle Voprosov filosofii (r. 1957).

V každom prípade G. N e d o š i v i n (pozri jeho prejav v 30. čísle Voprosov literatury) sa teraz dištancoval od koncepcie „realizmus-antirealizmus", aspoň

od jej prvotného variantu, čo možno iba privítať. Ba dokonca navrhol, aby sa prestal používať termín antirealizmus, pretože je to termín „deformovaný" (str. 38).[3] Nazval ho vulgarizáciou svojho hľadiska a súčasne uznal, že podobné „vulgarizátorské názory" „ktosi" skutočne hlásal. Podstatu vulgarizovania definoval G. Nedošivin takto: „Vývoj umenia začal sa — vraj — skúmať ako zápas realizmu a antirealizmu. Celá mnohotvárnosť umeleckých javov sa schematicky rozdelila na dva proti sebe stojace prúdy. Všade sa videl alebo iba ‚realizmus', bez toho, aby sa robil rozdiel medzi umením období navzájom odlišných, alebo ‚antirealizmus'. Následkom toho sa čoraz väčšmi nivelizovali a teda i vulgarizovali a ignorovali špecifické zvláštnosti štýlov a smerov" (Voprosy literatury 1957, č. 3, 35).

Je to veľmi dobrá charakteristika koncepcie realizmus-antirealizmus alebo aspoň jej vulgárneho variantu. Treba konštatovať, že práve tento názor v jeho základných a hlavných črtách nevyhlasoval „ktosi", ale menovite taký autoritatívny znalec umenia a autor zaujímavých prác o tragične u Shakespeara, o tvorbe Leonarda da Vinciho a Surikova, ako je V. Kemenov. Takýto názor zdieľali i mnohí iní vedci. Prejavil sa i v článkoch Veľkej sovietskej encyklopédie a v iných knihách a vydaniach.

Práve V. Kemenov písal v článku *O objektívnej povahe zákonov realistického umenia,* že „dejiny umenia a literatúry" treba skúmať ako „dejiny boja dvoch základných smerov: realizmu a antirealistických prúdov každého druhu".[4]

Táto koncepcia zrejme trpí na krajný antihistorizmus, na sumárnosť stanoviska k umeleckým javom. Podľa nej sa prvotné umenie priraďovalo k realizmu, čo znamená, že naše súčasné umenie a prvotné umenie sú obdobiami vývoja tej istej realistickej metódy. Popritom na základe takejto metodológie vyhlasoval sa klasicizmus za antirealistický smer, ktorý má v najlepšom prípade realistické kontúry. Časť romantických spisovateľov zaraďovala sa k antirealizmu (napríklad V. A. Žukovskij) a časť z nich predstavovala určitú „formu realizmu" (napr. V. Hugo). Z toho možno ľahko zistiť, že táto koncepcia mala negatívny význam nielen v teoretickej oblasti. Stačí povedať, že zamotávala a zjednodušovala takú podstatnú otázku, ako je otázka klasického dedičstva. A napokon táto koncepcia zveličovala špecifickú váhu antirealizmu v umeleckom vývine ľudstva.

V umení a literatúre existujú a existovali, prirodzene, antirealistické smery a diela, čiže také diela, ktoré podávali iba skreslený, lživý obraz skutočnosti a ľudských zážitkov. Ak vezmeme napríklad do úvahy ruskú literatúru, potom môžeme antirealistickými nazvať diela Bulgarina, antinihilistické romány šesťdesiatych rokov, Arcybaševovho Sanina, poéziu Severjanina Diaboliadu a Osudné vajcia M. Bulgakova atď. Dejiny literatúry poznajú tiež mnoho antirealistických programov a deklarácií.

Ale vymenovanie podobných diel — nech by sme akokoľvek zväčšovali tento zoznam — jasne dokazuje, že antirealistické smery a diela nikdy neboli z hľadiska svojho umeleckého významu *jedným z dvoch základných smerov* v dejinách literatúry, nech sa už okolo nich robil hocaký ruch. Prúd dekadentnej literatúry môže zaplavovať knižné trhy, počet modernistických kníh môže

---

[3] Písal som už o tom, že G. Nedošivin mal i predtým k tejto koncepcii toľko výhrad, že sa dostal s ňou do protikladu. Teraz sa ešte viac od nej vzdialil. Preto — „nespomínajme staré hriechy"!

[4] V. Kemenov, *State o umení,* vyd. „Iskusstvo", Moskva 1956, 11.

omnoho prevyšovať počet realistických kníh, ako sa to deje v našich časoch v kapitalistických krajinách. Preto je boj so zahnívajúcim vplyvom dekadencie našou prvoradou úlohou. Ale ani jedno z antirealistických diel sa nezachová pre budúce pokolenia. Z hľadiska umeleckej hodnoty nemohol sa modernizmus nikdy uchádzať o úlohu jedného zo základných smerov, určujúcich dejiny umenia.

Antirealistické smery sa v podstate vždy nachádzali na periférii umenia, ba až za jeho medzami, nech by sa obklopovali hocakou hlasnou reklamou. Spomeňme si na senzáciu okolo futurizmu alebo na senzačný úspech, ktorým je v našej dobe obklopené abstraktné umenie v Spojených štátoch a v niektorých iných kapitalistických krajinách, kde za klasika vyhlásili aj F. Kafku.

Ak by sme takého spisovateľa, ako bol Kafka, skúmali ako predstaviteľa jedného zo základných literárnych smerov, preukázali by sme mu veľa úcty a v podstate by sme išli slepo za buržoáznou kritikou, ktorá ho kanonizuje. V Kafkovom štýle panuje chorobne zvrátené ponímanie života, spájajúce sa s chorobnou predstavivosťou, schopnou urobiť skutočný svet bezfarebným, a to celý svet vôbec, nie iba buržoáznu skutočnosť, dať mu črty monštruóznej netvornosti. Kafka je iba buržoázna móda, ktorá skôr alebo neskôr pominie. Bezpodstatné by tiež bolo prikladať nejaký význam senzácii okolo súčasného abstraktného umenia.

Antirealistické smery nikdy nehrali v umení takú podstatnú úlohu ako idealizmus vo filozofii. Dobre na to poukázal A. Zis (pozri Voprosy literatury č. 3), hoci podľa mojej mienky predsa len v určitom zmysle nedocenil možnosť vnikania antirealistických smerov do umenia.

Keď sa rozširuje pojem „antirealizmu" a keď sa k nemu priraďujú všetci spisovatelia a umelci, ktorí nemôžu byť nazvaní realistami, musí sa hádzať do jedného vreca manierizmus a rokoko, Tieck a Žukovský, Verlain a Joyce, Blok a Kafka, Toller a Proust, expresionizmus a naturalizmus, impresionizmus a symbolizmus.

Zatiaľ aj modernizmus si vyžaduje konkrétno-historický prístup k štúdiu rôznych svojich období i rôznych foriem v určitých národných literatúrach, ako na to poukázal vo svojom článku V. P e r c o v *Realizmus a modernistické smery v ruskej literatúre začiatkom XX. storočia* (Voprosy literatury 1957, č. 2).

Treba tiež vidieť rozdiel medzi antirealistickými estetickými programami symbolizmu, za ktorými poslušne šli napríklad mnohí jeho radoví predstavitelia, a tvorbou tých veľkých umelcov, pre ktorých sa stali tieto kánony časom čoraz viac neprijateľné. Blok sa čoraz viac rozchádzal z „chátrajúcou dekadenciou, vzbudzujúcou iba odpor" (*Spisy*, zv. 10, 310), ktorá bola skutočne antirealistická.

Možno sa nájdu ľudia, ktorí sa pokúsia využiť konkrétno-historický prístup k modernizmu na to, aby rehabilitovali niektorých jeho predstaviteľov alebo smery, ktorých reakčná úloha je nesporná. Podobné tendencie sa môžu, prirodzene, vyskytnúť, ale konkrétno-historický prístup nenesie za takéto omyly ani najmenšiu zodpovednosť. Iba vedecké skúmanie tvorivej metódy určitého spisovateľa, ideovo-umeleckých princípov jeho tvorby, miery a povahy pravdivosti, s akou zobrazuje skutočnosť, dovoľuje správne určiť pravé miesto spisovateľa v umeleckom vývine ľudstva.

Vráťme sa však k „zdokonalenému" variantu koncepcie, s ktorej „vulgarizovanou" formou sme sa práve zoznámili. G. Nedošivin odmieta, aby sa stroho stavál do protikladu realizmus a antirealizmus a pritom rozvíja teóriu, podľa

ktorej všetok vývin umenia môže byť redukovaný, keď už nie na boj realizmu a antirealizmu, aspoň na *rôzne formy realizmu.*

Tieto skutočne ústredné tézy dôkazov G. Nedošivina si zasluhujú vážnu pozornosť najmä preto, že sa na nich podieľajú mnohí umenovedci. Blízko k týmto názorom sú v určitej miere vedci, ktorí zaujímajú v spore viac-menej stredné pozície (pozri najmä prejav I. Ryžkina v 5. č. Voprosov literatury). Venujme pozornosť týmto prejavom.[)]

3.

G. Nedošivin hovoril: „Realizmom nazývame vedúcu tendenciu historicky pokrokového vývinu umenia na ceste pravdivého osvojenia skutočnosti, a súčasne zdôrazňujeme, že táto tendencia nadobúda zakaždým špecifické historické formy, ktoré sú neopakovateľné" (Voprosy literatury 1957, č. 3, 36). Ale či dejiny nepoznajú aj také nerealistické tvorivé metódy, ktoré tiež pravdivo zobrazovali určité stránky skutočnosti? Realizmus *najpravdivejšie a najhlbšie* zobrazil skutočnosť. Ale nebol *jediným* smerom, schopným odraziť pravdu života. Ťažko napríklad pochopiť, prečo treba klasicizmus alebo romantizmus vyhlasovať za „formy realizmu". Aký chaos môže takáto definícia spôsobiť! Veď dokonca ani podľa „zdokonaleného" variantu koncepcie, s ktorou polemizujeme, nijako nemožno Corneilla a Racina zaradiť k „antirealizmu".

Realizmus a pravda sú nerozlučné, ale pravda nie je vždy realizmom. Pravda je i v antickej literatúre, i v klasicizme, i v sentimentalizme, i v romantizme. Realizmus je, ako poukazujú dejiny umenia, určitá metóda poznania pravdy skutočnosti, metóda najplodnejšia, najdôležitejšia, ale nie jediná. Nedošivinov prístup k umeniu môže vystihnúť v realizme iba to, čo má tento spoločné s inými smermi, nie je však schopný preniknúť do jeho špecifickosti, ukázať, ako sa poznanie životnej pravdy uskutočňuje špecifickými spôsobmi, odlišnými v každom smere.

Kritizovaná koncepcia správne zdôrazňuje zvláštnu úlohu realizmu v umeleckom vývine ľudstva, ale nie je schopná poukázať na to, ako táto úloha *vzrastá.* Nedovolí jej to urobiť predstava o starobylosti realizmu, o tom, že realizmus sa stal vedúcou tendenciou umenia od prvých krokov jeho vývinu. Ani *osobitné* miesto, ktoré realizmus zaujíma vo svetovom umení sa nedá v podstate určiť, lebo nemáme konkrétny historický materiál pre porovnávanie: ak sa popiera existencia iných metód, súcich priniesť svoj vklad do umeleckej pokladnice ľudstva, potom nemáme naprosto s čím porovnávať realizmus.

T. Motyleva (pozri Voprosy literatury 1957, č. 3) celkom správne zdôraznila, že realizmus 19. storočia sa stáva *magistrálou* umeleckého vývinu, ktorá sa čoraz viac rozširuje. Nazdávame sa, že iba z tohto hľadiska možno pochopiť úlohu socialistického realizmu ako tvorivej metódy, ktorá poskytuje priestor všetkej mnohotvárnosti umeleckých štýlov a foriem. Socialistický realizmus je dedičom toho najlepšieho, čo za mnohé storočia dejín umenia vytvorili tvorivé metódy, v prvom rade realizmus.

Keď vystupujeme proti koncepcii „realizmus-antirealizmus", to neznamená, že sa vraciame ku školským schémam predrevolučnej literárnej vedy, ktorá videla v realizme iba štýl a rovnoprávne ho skúmala napríklad s klasicizmom. Pre nás je história realizmu históriou *stanovenia* vedúcej cesty umeleckého vývinu ľudstva. Realizmus *najpravdivejšie a najhlbšie* zobrazil skutočnosť. Ale

prečo? Keď chceme vedecky zdôvodniť túto myšlienku, musíme podrobiť realizmus ako *tvorivú* metódu rozboru.

Definícia realizmu si vyžaduje charakteristiku rôznych období jeho dejín. Tieto obdobia predstavovali postupný vývin niektorých zvláštností realizmu, hoci často to bol i vývin protirečivý. I keď si ani v najmenšej miere nerobíme nárok na nejakú úplnú definíciu podstatných zvláštností realizmu, predsa azda môžeme povedať, že sa v podstate vyznačovali tým, že pravdivo zobrazovali skutočnosť spoločenského života v jeho zákonitom pohybe a typických charakterov v ich vlastnom vývine.

Realizmus je cudzí sochárskej statickosti antickej literatúry, klasicistickému racionalizmu a tým tendenciám romantizmu, ktoré v určitom zmysle ignorujú hybné sily skutočnosti. Pravda, črty realizmu sa vyznačovali v rozličných obdobiach jeho dejín značnou svojráznosťou. Preto máme napríklad právo hovoriť o realistickej metóde epochy renesancie, obrodenia, o metóde kritického realizmu, o metóde socialistického realizmu.

Realizmus sa stával vo svojom historickom vývine ako tvorivá metóda čoraz uvedomelejším, pravdivé zobrazenie skutočnosti sa stávalo v celom svojom plnokrvnom a malebnom bohatstve čoraz viac ideovo cieľavedomejším a hlbším. Preto sa Engels domnieval, že vo svetovej dramaturgii budúcnosti dôjde k úplnému splynutiu „veľkej ideovej hĺbky uvedomelého historického zmyslu" so „shakespearovskou živosťou a realitou".[5]

Zatiaľ, ako ukážeme, kritizovanej koncepcii je cudzí samotný pojem tvorivej metódy, aspoň vtedy, keď sa táto koncepcia aplikuje postupne. Pre ňu je realizmus iba pravdou a nie určitým typom umeleckého poznania, ktorého najdôležitejším príznakom je pravdivé zobrazenie skutočnosti. A keď je tomu tak, potom si pojem metódy určitého spôsobu umeleckého poznania protirečí so základmi tejto koncepcie. Je nútená zrieknuť sa tohto pojmu alebo ho používať viac-menej formálne. Jasne sa to ukazuje v prejave G. Friedländera, ktorý charakterizuje „dva hlavné smery riešenia otázky povahy realizmu" takto: „Na jednej strane je to smer, ktorý skúma realizmus v úzkom spojení s pojmami realistickej povahy umenia ako vyjadrenia pravdivosti, nachádzajúcej sa vo všetkom najlepšom v umení, ako vyjadrenie toho, že umelec prenikol do zákonov objektívnej skutočnosti. V diskusii vyslovilo sa iné chápanie realizmu — hlavne ako metódy, ako určitého súhrnu uvedomelých subjektívnych princípov umelca, ktoré tento stavia do popredia a ktoré mu slúžia ako vodítko v práci na umeleckom diele" (Voprosy literatury 1957, č. 5, 93).

Možno v určitom zmysle povedať, že G. Friedländer „trafil klinec po hlave". Prvý vystihol principiálny rozdiel, ktorý existuje medzi koncepciou „starého" realizmu a princípom konkrétno-historického a teoreticky cieľavedomého štúdia literárneho procesu takej veľadôležitej otázky, ako je tvorivá metóda. Ale hoci G. Friedländer vystupuje ako predstaviteľ prvého smeru, charakterizuje tento rozdiel veľmi nepresne. Uvádza veci tak, akoby pozornosť, venovaná štúdiu tvorivej *metódy* znamenala ignorovanie *pravdivosti* ako pojmu, vystihujúceho obsah umenia. My zatiaľ skúmame metódu práve ako prostriedok umeleckého poznania života, ako spôsob umeleckého uskutočnenia životnej pravdy.

Nami kritizovaný „smer" chápe priamo alebo nepriamo, otvorene alebo s vý-

---

[5] K. Marx a F. Engels, *Spisy*, zv. XXV, 258, ruské vydanie.

hradami pravdivosť iba ako *prirodzenú* vlastnosť umenia a spisovateľovho talentu. Je prirodzené, že pre poznanie životnej pravdy nie je potrebná ani pomoc metódy, ani pomoc svetonázoru.

Pod tvorivou metódou vôbec nerozumieme, ako sme už poznamenali, iba subjektívne alebo určitým umelcom deklarované princípy jeho činnosti, ale predovšetkým ideovo-umelecké princípy poznania skutočnosti, jej umeleckej rekonštrukcie a duchovného vplyvu na čitateľa, ktoré objektívne existujú v celom literárnom smere, v tvorbe určitého spisovateľa alebo v niektorom jeho diele. Práve preto nadobúda *výskum tvorivej metódy čoraz väčší význam v marxisticko-leninskej literárnej vede.* Práve preto rôzni revizionisti v Juhoslávii a v Poľsku tak rozhodne odmietali tento pojem ako vymyslený, ba protirečiaci samotnej povahe umenia.

Pojem tvorivej metódy sa v podstate neznáša s pokusmi stavať do protikladu tvorbu a svetonázor spisovateľa, ignorovať svetonázor alebo aspoň nedoceňovať jeho úlohu v tvorivom procese. Pojem tvorivej metódy má preto vskutku veľký význam pre ďalšie prehĺbené rozvíjanie marxisticko-leninskej literárnej vedy. Keď objasňujeme spisovateľovu metódu na základe rozboru jeho diel, súčasne vystupujeme proti všetkým variáciám tak subjektívno-idealistickej, impresionistickej, intuitivistickej, ako i vulgárno-materialistickej a objektivistickej metodológii v literárnej vede.

Tvorivá metóda vzniká v úzkom spojení s obdobím, ktoré ju vytvorilo. Svojrázne odráža jeho zvláštnosti, jeho potreby, jeho duchovnú úroveň a súčasne je v zložitom vzájomnom pôsobení so spisovateľovým svetonázorom. Ak by sme skúmali tvorivú metódu iba ako subjektívnu snahu spisovateľa, mohli by sme prísť k záveru, že nehrá nijakú úlohu v tvorivom procese a nijako sa neodráža v spisovateľových dielach. A k takémuto záveru G. Friedländer naozaj aj prichádza. Podľa jeho slov „realizmus ako uvedomelá tvorivá metóda vzniká v pomerne vysokom stupni vývinu umenia. To však neznamená, že pred vznikom uvedomelej realistickej metódy nebolo realizmu" (str. 94).

Z toho vyplýva, že všetko umenie i celá literatúra je alebo „uvedomelým" alebo „naivným" realizmom (str. 94, 95, 96). Preto ak hovoríme o metóde, môžeme hovoriť iba o jednej realistickej metóde. Ešte napríklad aj klasicizmus a romantizmus skúma G. Friedländer ako „stupne vývinu realistického obsahu umenia" (str. 96). Metóda je podľa G. Friedländera čímsi viac-menej subjektívnym, lebo podľa jeho hľadiska „realistická povaha umenia" je sama osebe „vyjadrením pravdivosti, nachádzajúcej sa vo všetkom najlepšom v umení", je vyjadrením toho, „ako umelec vniká do zákonov objektívnej skutočnosti" (str. 93).

Je zaujímavé, že tieto myšlienky zbližujú G. Friedländera s pozíciou B. Rejzova, ktorého sám kritizuje (v poznámke, uverejnenej v 9. č. Voprosov literatury 1957). I koncepcia starého realizmu i obmedzený empirizmus nachádza východisko v tom, že za jedinú spoločnú vlastnosť umeleckých javov uznáva pravdivosť. Pre oboch je „východiskom", pretože ich zachraňuje pred skutočným konkrétno-historickým skúmaním literatúry. Hoci Friedländer obmedzuje sféru pôsobenia tvorivej metódy, predsa neodmieta samotný tento pojem a pokúša sa ho spojiť so svojimi základnými predstavami, čo je preň podstatné. Friedländer na šťastie nie je vôbec dôsledný, a keď kritizuje B. Rejzova, nepridržiava sa koncepcie, ktorú sa usiluje obhájiť vo svojom prvom prejave na diskusii.

Pritom vidím, že stačí urobiť ešte niekoľko krokov — a dostávame sa celkom

blízko ku koncepcii, ktorá úplne odmieta význam tvorivej metódy. Z toho prirodzene vyplývajú veľmi vážne dôsledky. Anuluje sa tým otázka umelcovho *hľadania* pravdy v tvorivom procese, otázka veľmi ťažkého, chvíľami až mučivého *uvedomovania* si tohto problému, otázka prostriedkov a ciest, akými možno tento vysoký cieľ dosiahnuť, otázka ideových a umeleckých princípov rekonštrukcie skutočnosti. Prívrženci tejto koncepcie sa nazdávajú, že vzhľadom na povahu umenia a umelcov talent, zákony objektívnej skutočnosti sa takrečeno „automaticky" odtláčajú v umení. Nehovorím bez argumentov. Práve takáto metodológia charakterizuje v podstate práce G. Lukácsa.

V článku o Tolstom G. Lukács tvrdí, že „... Tolstoj nemal ani len vzdialenú predstavu o skutočnej povahe prevratu, ktorý prežívalo Rusko. Ale bol geniálnym spisovateľom, a preto pravdivo zobrazil niektoré podstatné stránky procesu, prebiehajúceho v skutočnosti a napriek svojim spoločenským názorom vyjadril isté stránky vývinu ruskej revolúcie." (Literárne dedičstvo, zv. 35—36, str. 24.) Je zrejmé, do akej miery sú tieto slová nesprávne, do akej miery protirečia tieto tvrdenia základným tézam leninského článku o Tolstom. Lenin píše: „Ústami K. Levina v ‚Anne Kareninovej' L. Tolstoj neobyčajne jasne vyjadril, v čom spočíval bod zvratu ruských dejín v tomto polstoročí" (*Spisy*, zv. 17, 29, ruské vydanie).

Lukács odmieta priznať, že by Tolstoj bol mal čo len „vzdialenú predstavu" o povahe tohto zvratu. Lenin sa podrobne zastavuje pri tom, ako obmedzene *chápal* Tolstoj fakt, že buržoázne zriadenie v Rusku odumieralo. Lukács túto otázku celkom obchádza, pretože podľa jeho názoru rozvíjala sa Tolstého tvorba v protiklade s jeho svetonázorom a spoločenskými náhľadmi.

A zatiaľ práve u Lenina sa musíme učiť umeniu, ako rozlišovať vo spisovateľovom svetonázore „predsudky" od „rozumového poznania". Podľa Leninových slov „liberáli vyzdvihujú, že Tolstoj bol ‚veľkým svedomím'". Či to nie je veľká fráza, ktorú tisícorakými spôsobmi opakuje Novoje vremia a všetky jemu podobné časopisy? Či to nie je obchádzanie konkrétnych otázok demokracie a socializmu, ktoré Tolstoj vytýčil? Či sa tým nestavia do popredia to, čo vyjadruje Tolstého predsudok a nie jeho rozumové poznanie, čo v ňom patrí minulosti a nie budúcnosti, jeho odmietaniu politiky a jeho hlásaniu mravného zdokonalenia, a nie jeho búrlivému protestu proti každej triednej nadvláde?" (*Spisy*, zv. 16, 296—297, ruské vydanie.)

Či to nebolo práve Tolstého rozumové poznanie, ktoré sa prejavilo v jeho snahe zobraziť, vystihnúť, priblížiť čitateľovi svetlé ľudské city, zmocňujúce sa jeho hrdinov, ktorí akoby stáli nad deformujúcimi spoločenskými podmienkami? A či táto snaha nevyjadruje dôležitý umelecký princíp Tolstého, na ktorom sa zakladá ním vytvorený umelecký svet? A či sa veľká *pravda*, nachádzajúca sa v jeho tvorbe môže chápať *odtrhnuto* od jeho tvorivej *metódy*, od jeho *svetonázoru*, t. j. od toho, vďaka čomu túto pravdu *ovládol?*

Veď ani samotná umelecká pravda vôbec nie je mechanickým odrazom skutočnosti. Každý veľký spisovateľ vytvára *nezopakovateľný svojrázny umelecký svet*, keď pravdivo zobrazuje skutočnosť, pretvára a rekonštruuje určité jej stránky vo svojej tvorbe. Zákony stavby a vnútornú logiku tohto sveta môžeme pochopiť iba vtedy, keď určíme tvorivú metódu umelca.

Avšak podľa mienky G. Lukácsa samotná skutočnosť, samotná epocha diktuje spisovateľovi životnú pravdu, ktorú tento poslušne reprodukuje vo svojej tvorbe

a sám sa napriek svojmu svetonázoru mimovoľne podriaďuje tomuto diktátu.[6] Epocha, prirodzene, zanecháva hlbokú stopu na literatúre, ale ak by sme vylúčili z tvorivého procesu subjektívny princíp, museli by sme dôjsť k absurdnému záveru, že všetci spisovatelia určitej epochy si musia byť podobní, pretože sa všetci podriaďujú tomu istému diktátu skutočnosti.

Článok o Tolstom je pre metodológiu G. Lukácsa čímsi výnimočným. Tak napríklad Kleista hodnotí Lukács iba ako „obmedzeného pruského junkera", ktorý vo svojich dielach (má na zreteli v prvom rade Michaela Kohlhaasa) vystupuje ako jeden z „najvýznamnejších realistov celej nemeckej literatúry", pretože v týchto dielach „skutočnosť spôsobila víťazstvo realizmu" napriek jeho (Kleistovým — J. E.) úmyslom.[7]

Nebolo by správne tvrdiť, že Lukács, rozoberajúc tvorbu určitého spisovateľa, vždy a úplne vylučuje subjektívny faktor. Ale hoci siaha k tomuto faktoru, nemá na zreteli ani svetonázor ani tvorivú metódu. Tak i v článku o Kleistovi, ktorý nechcel prijať subvenciu od pruskej vlády, vyvodzuje osobnú česť zo subjektívnych podmienok, ktoré podmienili víťazstvo realizmu v jeho tvorbe.[8] Je to zrejme skôr výhovorka než objasnenie. Okrem toho premenil Lukács romantika Kleista na realistu, lebo keď romantik znázorní niečo pravdivo, stáva sa tým realistom! Nie div, že takýto výklad Kleistových názorov a tvorby vyvolal už námietky u literárnych vedcov NDR.[9]

Uvedieme ešte jeden príklad. V jednej znovuvydanej práci o Thomasovi Mannovi Lukács hovorí o „korektúre, ktorej ... v konečnom dôsledku samotná skutočnosť podrobuje lživé ideové koncepcie spisovateľa".[10] Hlboké a objektívne skúmanie skutočnosti môže zvíťaziť nad spisovateľovými predsudkami. Ale vplyv skutočnosti nie je automatickým procesom. Majúc na zreteli spisovateľa, zúčastňujúceho sa na ideovom živote, Lukács mnoho hovorí o jeho spoločenských názoroch. Ale tieto nehrajú pre Lukácsa významnú úlohu, keď skúma tvorbu *umelca*. Pri takej interpretácii tvorivého procesu dostáva sa na rovnakú úroveň so spisovateľovým svetonázorom a metódou aj vplyv triedneho boja.

Nič nemôže byť komickejším ako násilné schémy, ktoré predstavujú literárny vývin ako boj buržoázneho realizmu s feudálnym realizmom a potom socialistického s buržoáznym ... A práve s takýmto mudrovaním možno sa ešte občas stretnúť.

Triedy a ich ideológovia bojujú v najrozličnejšej forme o spisovateľa a tento sa podrobuje ich vplyvom. Či sa absolutizmus a feudálovia nepokúšali v podobe Pobedonosceva premeniť Dostojevského na pokrokového sluhu cárizmu a pravoslávnej cirkvi? Hoci Dostojevskij nikdy nezodpovedal pobedonoscevskému, kasárensko-kláštorskému obrazu verného poddaného, iste zanechali monarchistické a kňazské idey stopu v jeho diele ... Keď vychádzame z Lukácsových pozícií, nijako nemôžeme vysvetliť, prečo skutočnosť nechcela v tomto prípade vykonať

---

[6] Koncepciu „diktátu" skutočnosti podrobil kritike v inej súvislosti M. Chrapčenko v článku *Realistická metóda a tvorivá individualita spisovateľa*, Voprosy literatury 1957, č. 4. Porovnaj tiež kritiku názorov G. Lukácsa v článku toho istého autora *Svetonázor v tvorbe*, Voprosy literatury, č. 9.

[7] G. Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Aufbau-Verlag Berlin 1956, 47.

[8] Tamže.

[9] Pozri úvod G. Deitersa k Zobraným spisom H. Kleista (1955).

[10] G. Lukács, *Thomas Mann*, Aufbau-Verlag 1957, 14.

„korektúru“ ... Na druhej strane je zrejmé, že na Dostojevského silne zapôsobil protest demokratickej inteligencie proti zriadeniu, utláčajúcemu ľud, a že ho veľmi jasne vnímal.

Či Tolstoj, ktorý sa cítil byť advokátom stomiliónového sedliactva a Dostojevskij so svojím náboženským hlásaním a odporom voči rozvoju buržoázie neboli účastníkmi triedneho boja, keď už ani nehovoríme o Ščedrinovi a vôbec spisovateľoch revolučno-demokratického tábora?

Pravda, keď Lukács rozoberá tvorbu určitého spisovateľa, hovorí o spoločenských triedach, ale neodhaľuje ich aktívnu úlohu vo vývine literatúry. Triedy objektivisticky zamieňa s „obdobím“, so „skutočnosťou“. Nemožno teda neprísť k záveru, že Lukácsova metodológia ideologicky vyplýva z „objektivizmu“, stojaceho v protiklade so stranníckosťou, ktorá musí byť vedúcim princípom marxisticko-leninskej literárnej vedy a kritiky. A objektivizmus súvisí s revizionizmom.

Už Dobroľubov jasne chápal, že je nesprávne oddeľovať otázku pravdivého zobrazenia skutočnosti a spisovateľovho svetonázoru od otázky, čím sa spisovateľ riadi vo svojej tvorbe: „... je jasné, že hlavný klad spisovateľa-umelca spočíva v *pravde* jeho obrazov; ináč vyplynú z nich lživé závery a vďaka týmto lživé pojmy. Ale ako chápať *pravdu* umeleckých obrazov? Vlastne spisovatelia nikdy nevymýšľajú *bezpodmienečnú nepravdu*. Ani o najnezmyselnejších románoch a melodrámach nemožno povedať, že by ich vášne a triviálnosť boli bezpodmienečne lživé, t. j. nemožné, hoci by išlo napríklad o skreslenú náhodilosť. Ale *nepravdivosť* podobných románov spočíva v tom, že vyberajú zo života náhodné, lživé črty skutočnosti, ktoré netvoria jeho podstatu, jeho charakteristické zvláštnosti...“ — „Ale pravda je nevyhnutná podmienka, nie ešte hodnota diela. O hodnote súdime podľa šírky autorovho pohľadu, podľa toho, ako verne chápe a živo zobrazuje javy, ktorých sa dotýka.[11]

Marxisticko-leninská estetika pokračovala vo vedúcich myšlienkach revolučno-demokratickej estetiky a rozvinula ich. Úzke spojenie so životom — najvzácnejšia vlastnosť literárnej tvorby — nie je ani pre veľkého spisovateľa darom skutočnosti a talentu. Toto spojenie je výsledkom umeleckého skúmania skutočnosti, neúnavného hľadania pravdy; Balzac a Ščedrin sa zbytočne nepokladali za bádateľov spoločenského života. Takéto bádanie si vyžaduje neúnavnú prácu, smelú myseľ, širokú tvorivú fantáziu a vybrúsenú metódu. Iba jasne uvedomelá stranníckosť dáva spisovateľovi socialistického realizmu túto zbraň. Subjektívnosť v estetike, pokusy ospravedlniť rozmarnú a mimovoľnú hru s faktami skutočnosti sú rovnako nepriateľské stranníckosti ako objektivizmus, ktorý skresľuje tvorivý proces a vyhlasuje, že umelec sa môže úplne podrobiť diktátu skutočnosti a svojmu talentu. Subjektivizmus a objektivizmus si v tomto zmysle podávajú ruku. Intuitivizmus a slepá viera v schopnosť talentu pravdivo zobraziť skutočnosť sa stýkajú a v každom prípade sa zhodujú v tom, že odmietajú tvorivú metódu. A tak, ak by sme dôsledne obhajovali hľadisko pravdivosti zobrazenia ako vlastnosť umenia a talentu, ktorý sa prejavuje automaticky, museli by sme dospieť k ignorovaniu svetonázoru, metódy a teda i ideovosti a stranníckosti spisovateľa.

Medzi našimi literárnymi vedcami a kritikmi, ako by teraz nebolo takých,

---

[11] N. A. Dobroľubov, *Zobrané spisy*, Goslitizdat, zv. 2, 48, 326. Porov. *State o realizme*, Pravda 1951.

ktorí by priamo ignorovali úlohu svetonázoru a metódy v umeleckej tvorbe. Ale určité nedocenenie svetonázoru a tvorivej metódy sa prejavuje v mnohých článkoch a prejavoch. Preto by sme chceli na príklade G. Lukácsa zdôrazniť, k čomu môže viesť predstava o tom, že pravdivosť literárneho diela vyplýva automaticky z povahy samotného umenia a pod tlakom „diktátu skutočnosti". V skutočnosti *hlboké, prežité a pravdivé* zobrazenie života v umení je plodom tvorivých hľadaní a úsilí umelca. Obrovská úloha svetonázoru a tvorivej metódy je tu zrejmá.

Nechuť vidieť v realizme historicky sa rozvíjajúcu tvorivú metódu, súvisiacu s umelcovým svetonázorom a odlišujúcu sa od iných tvorivých metód, zvádza časom k predstave, že *hocaká* umelecká forma, konkrétne i taká, ktorá ľubovoľne deformuje skutočnosť, je pre realizmus prijateľná. Známe sú podobné prejavy v časopise Poľsko. Ale i pokrokový francúzsky kritik Claude Roy, ktorý príliš rozširuje rámec realizmu — „od jaskynných kresieb po Courbeta, od Egypťanov po Hokusaia, od primitivistov po Goyu" — vyhlasuje v článku o Picassovi: „realizmus v umení nie je len estetickým pojmom... Realizmus je tiež — zdôrazňujeme — *hlavne* etickým pojmom. Realizmus je predovšetkým v tom, že umelec si vyberá taký objekt, ktorý je hlavný a základný pre obklopujúcu ho spoločnosť."[12]

Claudea Roya nasleduje Konrad Farner, keď hovorí o Picassovej *Vojne:* „Prirodzene, ak by sme sa dogmaticky pridržiavali Engelsovej definície realizmu, k tomu ešte úzko a naivno vykladanej, nemohli by sme hovoriť o realizme týchto Picassových diel. Avšak základným kritériom realizmu vždy je a bude, ako poznamenáva Lukács, odraz skutočnosti, ktorý sa prejavuje v dialektike vzťahov medzi formou a podstatou."[13] Ak sa v Picassovom obraze odráža vojna, je to teda skutočnosť, a k tomu ešte „taký objekt, ktorý je hlavný a základný" pre spoločnosť, v ktorej umelec tvorí. Teda daný obraz je podľa úsudku oboch kritikov realistický.

Tento obraz nemožno podľa našej mienky uznať za realistický bez ohľadu na kritiku, hoci, pravda, rovnako neplodné by bolo, keby sme ho zavrhli do bezodnej priepasti „antirealizmu". Nebezpečenstvo, ktorému sa táto metodológia vystavuje, je zrejmé.

Konrad Farner sa neodvoláva na Lukácsa náhodou. Z obhajoby starého a všeobecného realizmu, ktorý sa pritom skúma ako prirodzená a automaticky sa prejavujúca vlastnosť akéhokoľvek umenia a každého umeleckého talentu, vyplýva myšlienka „neutrality" umeleckej fromy. Tak sa pomstí ignorovanie problému umeleckej metódy. Od ochoty priznať za prijateľnú, ba realistickú akúkoľvek modernistickú formu, deformujúcu skutočnosť, ako to hlásal časopis Poľsko, je iba krok k výzve Ortegu y Gasseta „deformovať reálno, derealizovať". V oblasti estetiky a literárnej teórie možno v takom prípade dôjsť i k odmietaniu obsahovosti umeleckej formy, k jej odtrhnutiu od obsahu.

Vo svojom historickom vývine stal sa realizmus tvorivou metódou, ktorá najhlbšie a najpravdivejšie zobrazila život človeka a ľudu v jeho vývine, tvorivou metódou, ktorá dosiahla najväčšie úspechy v boji o pretvorenie tohto života, o jeho všestranné obohatenie, o jeho krásu. Realizmus pritom vypracoval umeleckú formu, ktorá najplnšie zodpovedá svojmu obsahu, je v najvyššej miere

---

[12] *Picasso*, Sborník článkov o tvorbe, naklad. Inostrannaja literatura, Moskva 1957, 76.
[13] Tamže, 83.

rozmanitá a ktorá sa kvalitatívne líši od všetkých druhov modernistickej formy, neschopnej pojať a vyjadriť hlboké poznanie skutočnosti.

Ale ak je mylné tvrdenie, že pravdivé zobrazenie života je iba výsledkom diktátu epochy a prejavom talentu spisovateľa, tak isto mylné by bolo obmedzovať obsah diela a tým aj jeho pravdivosť na „sebavyjadrenie", na subjektívne názory umelca na skutočnosť.

V prvom prípade odtrháva sa špecifickosť umenia od svetonázoru a ideového boja obdobia, v druhom vystupuje umenie ako ilustrácia určitých ideí a jeho špecifickosť sa ignoruje. Umelecké diela nerozoberajú sa tu preto, aby sa poukázalo, nakoľko bohato a mnohostranne odrazila sa v nich skutočnosť, ale iba preto, aby sa v nich našli nejaké hodnoty, ktoré by sa mohli dať do vzťahu s prejavmi publicistov a filozofov daného obdobia. Často z takéhoto prístupu vyplývalo ignorovanie pravdivosti obsahu diela, ktoré sa úplne redukovalo iba na určitý triedny a ideologický ekvivalent. Takýto prístup rozhodne pramení[14] vo vulgárnom sociologizme.

Možno povedať, že sa dnes nestretávame s touto koncepciou v čistej a „bezprostrednej" forme v prácach sovietskych literárnych vedcov. Predsa však v niektorých článkoch, ktoré akoby sa vyznačovali novou formuláciou a spracovaním otázky, ozývajú sa nám dobre známe motívy, hoci viac-menej tlmene ...

Zastavíme sa z tohto hľadiska pri článku G. Pospelova *O ideových a umeleckých zvláštnostiach tvorby A. P. Čechova,* uverejnenom r. 1957 v 6. čísle Voprosov literatury. Je tu zhromaždený zaujímavý a svieži materiál pre charakteristiku demokratickej inteligencie konca 19. storočia, obzvlášť pre pochopenie „demokratického osvietenstva", oslobodeného viac-menej od národníckych názorov. Keď Pospelov charakterizuje triedny a ideový boj obdobia a odvoláva sa na leninské tézy, hovorí, že „prvá vojna" bola „všeľudovým bojom za slobodu (slobodu buržoáznej spoločnosti), za demokraciu, t. j. za samovládu ľudu ...". a „druhá vojna" bola „triednym bojom proletariátu s buržoáziou za socialistické usporiadanie spoločnosti"[15] (str. 160). Autor definuje ideovo-politické pozície „demokratického osvietenstva" takto: „Politický predvoj revolučného robotníckeho hnutia chápal triedny rozpor nového buržoázneho zriadenia, ktoré mohlo vzniknúť na troskách starého po víťazstve buržoáznej revolúcie ... Naopak, nemohli to pochopiť ani najpresvedčivejší predstavitelia buržoáznej demokracie, a najmä nie tí, ktorí neboli vôbec nadšení národníckymi ideami obščinového socializmu. Rozmýšľali v predstavách a pojmoch „prvej sociálnej vojny". Predstavovali si pritom iba nekonečné žiarivé horizonty víťazstva v tomto prvom hnutí, obrazy zaliate slnečným svetlom politickej slobody. Boli oslepení týmto svetlom a tým odhaľovali *osvietenský* charakter svojho myslenia" (str. 161).

Potom Pospelov prechádza bezprostredne k Čechovovi — a aký nebezpečný je tento prechod! — Opiera sa o niektoré jeho výroky a skúma autora Stepi ako „dokonalého a výrazného predstaviteľa *nového ruského demokratického osvietenstva tretieho osloboditeľského hnutia*" (str. 166). Pravda, autor má výhrady, že by Čechov vraj nemal „nejakú hotovú sociálno-historickú doktrínu" (str. 168). Ale táto výhrada je potrebná hlavne k tomu, aby sa mohlo vysvetliť, prečo

[14] „Pramení" — pretože vulgárny sociologizmus vo svojej čistej forme nepotreboval také „jemnosti" ako subjektívne výroky alebo mienky spisovateľa. Dával prednosť pevným dátam matričných údajov o triednom pôvode a vzťahoch umelca — „obžalovaného".

[15] V. I. Lenin, *Spisy,* zv. 9, SVPL, Bratislava 1957, 266.

Čechov zobrazoval život „stredných vrstiev spoločnosti ruskej" (str. 172) „nie v politickom, ale v psychologickom a všednom pláne" (str. 170). Takouto cestou prichádza G. Pospelov k záveru, že „Čechov bol umelcom-ideológom ruskej demokracie v prvej sociálnej vojne", v treťom období osloboditeľského hnutia (str. 183).

Avšak takouto cestou dosiahnutá ideovo-politická „presnosť" určovania ideových pozícií Čechova zdá sa byť podľa mojej mienky veľmi klamlivou. Uzaviera veľkého umelca do „kruhu stredných vrstiev spoločnosti" a nedovoľuje vysvetliť otázku skutočného objektívneho obsahu jeho tvorby, v ktorej nemalé miesto zaoberalo zobrazenie života ľudu.

Zatiaľ Čechov patrí k tým geniálnym umelcom slova, ktorí, ak použijeme Gogoľov výraz, zobrazili „aspoň z jednej strany celé Rusko".[16] Čechovov obraz ruského života je preniknutý vzrušenou *predtuchou* radikálneho pádu skutočnosti (tento pád zobrazí potom Gorkij), napätý, je túžbou naplneným očakávaním iného života, ktorý nepozná nenávistný poddanský útlak, buržoázne vykorisťovanie a opovrženiahodnú obmedzenosť v každodennom živote a kultúre. Čechov tlmočí pocit, že duchovne môže rásť aj človek z ľudu, žijúci v bolestných podmienkach (spomeňme si hoci na obrazy žien v Študentovi, najobľúbenejšom diele spisovateľa).

Všetky tieto obrazy nijako nie sú obmedzené rámcom „prvého sociálneho zápasu", nech už sú niektoré subjektívne Čechovove výroky akékoľvek. U autora Egreša na rozdiel od publicistov buržoázno-demokratického tábora vyznieva hlboké a pravdivé zobrazenie života ako protest proti akejkoľvek triednej nadvláde, ak použijeme Leninove slová o Tolstom. Z Čechovových diel vyplýva všestranné zovšeobecňovanie a tvrdé odsúdenie každého vykorisťovateľského zriadenia. A práve preto je Čechovova tvorba nesmrteľná. Čechov dosiahol tento vysoký cieľ *vlastnou* cestou. Možno ju určiť iba vysvetlením jeho tvorivej metódy a individuálneho štýlu, ktoré mu umožnili pravdivo zobraziť mohutné vrstvy ruského života. Je to metóda kritického realizmu, ktorú Čechov a iní veľkí realisti obohatili.[17]

Pre G. Pospelova, ako sa to obzvlášť jasne prejavuje v jeho článku *Sporné otázky* (pozri Voprosy literatury 1958, č. 3), nie je natoľko dôležitý obsah tvorby určitého spisovateľa, ako jeho „ideologické predpoklady", t. j. teoretické názory umelca. Tieto predpoklady sa pritom dôrazne oddeľujú od „umeleckých výsledkov" literárnej tvorby, od „výdobytkov ... realizmu".

Pre štúdium a pochopenie tvorby spisovateľa majú nepopierateľne veľký význam jeho výroky o politických, filozofických a estetických otázkach. Vplyv teoretických názorov spisovateľa na jeho tvorbu vzrastá v socialistickom realizme a nadobúda nebývalý význam. Je však celkom nesprávne, keď pritom nevidíme, že v strede pozornosti literárnej vedy stojí tvorba, jej objektívny obsah, miera a hĺbka odrazu skutočnosti. G. Pospelov ide v podstate pomimo tejto úlohy. Podľa jeho slov naši literárni historici „z obavy pred recidívami vulgárnej sociológie ... začali sa báť každého sociálno-historického, ba i konkrétno-historického štúdia literárneho vývinu v jeho špecifických zvláštnostiach, ktoré je základnou úlohou sovietskej literárnej vedy. Preto radšej necharakterizujú

---

[16] *N. V. Gogoľ o literatúre*, Goslitizdat, 1952, 56.

[17] Musíme poznamenať, že G. Pospelov úplne obchádza všetko, čo naši vedci urobili v oblasti štúdia Čechovovej tvorby za posledných dvadsať rokov. A urobilo sa mnoho!

spisovateľov podľa ideologických *predpokladov* tvorby, ale usilujú sa označovať ich tvorbu podľa jej umeleckých výsledkov a úspechov, predovšetkým podľa úspechov ich realizmu". Je to jasné vyhlásenie, podľa ktorého treba študovať *predpoklady* tvorby a nie samotnú tvorbu.

G. Pospelov má pravdu, že sa u nás kadekto vyhýba vysvetleniu triednych koreňov a vzťahov určitých javov literatúry. Ale „konkrétno-historické štúdium",[18] o ktorom hovorí, nie je štúdiom umeleckej literatúry v jej špecifickosti, ale štúdium ideovo-politického kontextu obdobia, v ktorom určité literárne dielo vzniklo. Literárny vedec musí ovládať konkrétno-historický materiál tohto druhu. Predpokladáme, že literárny historik musí byť tiež historikom spoločenského myslenia a rozhodne nesúhlasíme s tým, keď sa tieto dve, navzájom tesne súvisiace oblasti vedy jednoducho stavajú do protikladu. Ale taká formulácia otázky, akú podáva G. Pospelov, mení literárneho historika na historika spoločenského myslenia, pričom sa zabúda na špecifickosť literatúry ako druhu umenia.

Ako sme videli, takéto mylné tendencie sa nápadne prejavili v článku o Čechovovi. Našťastie G. Pospelov nie je celkom dôsledný v obhajobe týchto názorov. V citovanom článku definuje pravdivosť literatúry takto: „Literárne dielo nadobúda skutočný význam pre celú spoločnosť iba vtedy, keď ním vyjadrený ideový vzťah k zobrazenému charakteru zodpovedá v podstate objektívnemu spoločenskému významu týchto charakterov, vyplývajúcemu z perspektív vývinu spoločnosti. Na takých vzťahoch spočíva ideologická *pravdivosť* umeleckých diel. V takom zmysle treba teda používať toto slovo." Ako vidieť, G. Pospelov tu správne zdôrazňuje význam objektívneho obsahu umenia, hoci je nepochopiteľné, prečo pravdivosť umeleckých diel nazýva ideologickou, a nie životnou.

*

Konkrétno-historické štúdium musí sa teda zlievať v jeden celok s teoretickým — taká je správna cesta, po ktorej môže napredovať teória a dejiny literatúry.

Realizmus sa musí študovať ako historická a zákonite sa obmieňajúca tvorivá metóda, určujúca rôzne obdobia vývinu realistickej literatúry, ako magistrála svetovej literatúry.

V diskusii odzneli návrhy, aby sa slovo „realizmus" používalo v dvoch úplne odlišných zmysloch, t. j. v zmysle konkrétno-historickom a v zmysle omnoho širšom, vzťahujúcom sa na celý umelecký vývin. Nazdávame sa, ako to už z textu vyplýva, že takýto prístup k otázke mohol by iba zatieniť rozdiel medzi určitými tvorivými metódami, zatieniť povahu a stupeň pravdivého poznania skutočnosti. Sme radi, že teraz T. Pavlov vidí zjavné nedostatky formulácie „realizmus-antirealizmus". Ale ťažko možno súhlasiť s názorom T. Pavlova a niektorých iných súdruhov, aby sa termín realizmus používal rovnako na označenie konkrétneho literárneho smeru, ako i na charakterizovanie „realistického princípu každého umenia". V takom prípade by sa muselo hovoriť o realistickom princípe nerealistických metód. A to je sotva účelné. Omnoho správ-

[18] Treba poznamenať, že vulgárnemu sociologizmu bol cudzí skutočný historizmus. Neuveriteľne ho zvulgarizoval.

nejšie je skúmať celý umelecký vývin ľudstva vo svetle leninskej teórie odrazu ako postupne sa vyvíjajúce pravdivé poznanie skutočnosti.

Keď rozoberáme tvorivú metódu realistického spisovateľa v jej nerozlučnom spojení so skutočnosťou, so spoločenským bojom, so spisovateľovým svetonázorom a literárnou tradíciou, ujasňujeme si zákonitosti, podľa ktorých spisovateľ vytvára umelecký svet, uvedomujeme si pravdivosť obsahu tohto sveta, organickosť jeho formy.

Pritom je celkom zrejmé, že vývin svetovej literatúry je postupným vývinom umeleckého myslenia, stále hlbším poznávaním skutočnosti, stále pravdivejším jej zobrazením. Počas tohto vývinu neustále vzrastal vplyv literatúry na duchovný život ľudstva a stával sa čoraz mnohotvárnejším. Tento proces sa uskutočňuje rôznymi tvorivými metódami pri postupne vzrastajúcej hegemónii realizmu.

Je zrejmé, že sa musíme dohodnúť na základných predpokladoch štúdia realizmu, poukázať na niektoré sporné a málo plodné teoretické princípy. Treba poukázať aj na zjavne mylné koncepcie, hoci sa v diskusii priamo neuplatnili, ale v istom zmysle sa nepriamo prejavili v prejavoch niektorých účastníkov.

Pokiaľ ide o naše vzťahy k T. Pavlovovi, B. Rejzovovi, G. Nedošivinovi, V. Kemenovovi, G. Friedländerovi, G. Pospelovovi, dúfame, že nájdeme s nimi spoločnú reč. Sme presvedčení, že musíme zjednotiť sily našich vedcov okolo spracovania problému realizmu v tom smere, ktorého účelnosť sme sa pokúšali v článku dokázať. Súčasne si uvedomujeme, že načrtnuté cesty štúdia vyžadujú si ďalšie všestranné prehĺbenie.

(Pokračovanie v nasledujúcom čísle.)

JÁN GREGOREC

PRÓZA JANKA ALEXYHO

„Má zvláštny život u neho svet vecí", konštatoval v hodnotení Alexyho literárnej tvorby Štefan Krčméry. Je to dosť lakonický súd, no tí, čo poznajú Alexyho prózu, hneď chápu, na čo Krčméry mieri. Rozhodne zahrnuje v sebe látkový okruh i motivačnú oblasť Alexyho spisovateľských ambícií, prístup k nim, svojrázne umelecké postupy, najmä však tvárnosť jeho umeleckých výsledkov. Snaha súčasnej literárnej vedy vnikať stále hlbšie do problematiky literatúry medzivojnového obdobia, dosiaľ ešte uspokojivo neprebádaného, vedie k objavovaniu a prehodnocovaniu diel autorov tohto obdobia i k preverovaniu a revidovaniu úsudkov o nich. Hoci Alexyho prozaické dielo je značne rozsiahle, nepatrí Alexy k autorom, s ktorými by bola „ťažká" práca. Jeho dielo nie je vnútorne heterogénne, zložité; naopak — je vcelku jednoliate, harmonické, takmer bez tieňov záludností a rušivých elementov. Je vytvorené podľa jednotného a jednoduchého umeleckého princípu. Ukázať jeho kvality a hodnoty znamená preniknúť Alexyho tvorivou sférou, postaviť do primeraného svetla všetky umelecké fakty, objaviť črty a charakteristické zvláštnosti jeho spisovateľského umenia.

Náklonnosť k výtvarnej i literárnej umeleckej tvorbe pocítil Alexy už v čase svojich gymnaziálnych štúdií v Lučenci, hoci jeho záujem o literatúru nepresahoval bežnú mieru a požiadavky školského čítania. „Súkromne som málo čítal", priznáva sám (*Život nie je majáles,* SVKL, Bratislava 1956, 79; ďalej *Život*), no uvádza aj to, že prečítal všetky Jókaiho romány a mnohé iné básnické i prozaické diela maďarskej klasiky. Neskoršie siahal i za prekladmi zo svetovej literatúry a ako spomína, „uchvátili" ho romány: Turgenevov *Otcovia a deti* a Dostojevského *Zločin a trest* (*Život,* 108). Do literárnej tvorby sa pribral viacmenej spontánne — pod dojmom prečítaného zväzku vlastivedného diela, v ktorom sa hovorilo o Slovensku a Slovákoch, o slovenskej reči a literatúre, o jeho rodnom Liptove atď. „Myslel som, že i mne by sa patrilo napísať niečo o skúsenostiach pri maľovaní. Napísal som krátku novielku ‚Bača pod Haličským zámkom' a poslal som ju do Pešti redakcii Slovenských novín..." (*Život,* 85). A to bola jeho prvá odtlačená literárna práca! Neskoršie napísal ešte niekoľko rozprávok pre študentský časopis Púčky *(Náš strýko, Tetka Zuzanka),* uverejnené však boli v preklade v maďarskom regionálnom časopise. V literárnom pokusníctve však nemohol mladý Alexy pokračovať pre takmer absolútne nepriaznivé životné podmienky.

Nový život nastal pre Alexyho po návrate z vojny. Prvá vec však, na ktorú sa v priaznivejších podmienkach (z osobného i spoločenského hľadiska) zameral, bolo uskutočnenie dávnej túžby, túžby svojej mladosti — štúdium maliarstva,

aby sa mohol stať skutočným umelcom-výtvarníkom. Preto ešte koncom r. 1918 odchádza na maliarsku akadémiu do Prahy a púšťa sa s veľkým nadšením do štúdia. Na literárnu činnosť si v novom pracovnom zápale spočiatku nepomyslel, hoci sa zúčastňoval kultúrneho ruchu mladých a dostali sa mu do rúk aj prvé čísla Mladého Slovenska. Impulz k literárnej tvorbe prišiel až v jeseni r. 1920 v Paríži, kam sa bol Alexy rozbehol za novými poznatkami, a to od Štefana Krčméryho (tiež tu študujúceho), ktorý ho nabádal, aby literárne zachytil svoje parížske dojmy. Tak vznikali jeho prvé „parížske" črty, fejtóny a rozprávky (*Moja Talianka, Posledné pozdravenie, Popolné pamiatky, Ruže v snehu* a i.), ktoré Krčméry posielal do martinských Národných novín. Podnecovanie Krčméryho trvalo aj ďalej, keď už Alexy asi po polročnom pobyte opustil Paríž a vrátil sa do Prahy. Tak bol Alexy natrvalo pripútaný k literárnej tvorbe. Je však veľmi pravdepodobné, ba azda isté, že umelec by sa bol prv či neskôr aj sám chytil pera.

Všetky tieto okolnosti, najmä však tá, že Alexy nikdy nekládol taký dôraz na svoju literárnu činnosť, ako na výtvarnú, že neurobil zo svojej literárnej tvorby ťažisko svojich umeleckých snažení a práce, determinovali určitým spôsobom jeho slovesné umenie. Janko Alexy vychádza vo svojej tvorbe v prvom rade z autobiografie, z úzkych osobných skúseností a z rodinnej histórie. Ak pri skúmaní našej literárnej produkcie z prvých poprevratových rokov zisťujeme pomerne malú zainteresovanosť väčšiny mladých spisovateľov o pálčivé otázky spoločnosti a doby, v Alexyho začiatočnej tvorbe nenachádzame takmer nijaký kontakt so spoločenskou prítomnosťou. Je to, samozrejme, jej značný nedostatok. Tento fakt možno vysvetliť niekoľkými príčinami povahy subjektívnej i objektívnej.

Alexy sa v rokoch 1919—1924 (v čase svojich štúdií) zdržoval mimo oblasti slovenského života a nemal možnosť bezprostredne a sústavne vnímať jeho vývin. Preto problematika nášho vtedajšieho života sa nemohla významnejším spôsobom odzrkadliť v jeho tvorbe. Umelec si kládol za svoj prvoradý cieľ prispieť k povzneseniu nášho výtvarného umenia. Ale hoci v ďalších rokoch mal už Alexy plnú možnosť sledovať domácu situáciu, v jeho krátkej próze dvadsiatych rokov vibruje len jej ďaleká a slabá ozvena. V tom sa sčasti podobá mnohým svojim súčasníkom, ktorí sa vedeli inšpirovať skôr svojimi neraz aj odťažitými predstavami alebo cudzími literárnymi vzormi než živou okolitou skutočnosťou. Tento stav súvisel aj s postojom novonastupujúcej povojnovej generácie k literárnemu dedičstvu, od ktorého sa neraz s istým pohŕdaním odvracala. S týmto odvratom bol však často spojený aj odklon od realistickej metódy a od zobrazovania súvekého života, čo bolo náplňou staršej literatúry. Avšak v zmenených spoločensko-politických podmienkach nebolo možné mechanicky, jednoznačne a jednosmerne rozvíjať staršie literárne tradície. Na prelome dvoch epoch sa však vo zvýšenej miere vyskytli aj viaceré záporné javy, ako tápanie, preexponovaná sebadôvera, nezdravé experimentátorstvo a i. Alexy sa vyhol väčším úskaliam iba tak, že sa neúchylne pridržiaval svojich osobných skúseností a spomienok, dolujúc z nich materiál pre svoje práce. Bez väčšieho literárneho vzdelania, učiac sa ponajviac v procese vlastnej tvorby, vytvoril si svojskú formu živelného, miestami naivného a zväčša opisného výrazu, hraničiacu občas s impresionizmom, ku ktorému nemá však nikdy ďaleko. A v tomto susedstve impresionizmu stretáva sa aj Alexy-výtvarník s Alexym-spisovateľom. Kvality umelca-maliara zasahujú a ovplyvňujú kvality slovesného umelca. Osob-

nosť umelca-výtvarníka badať vo všetkých zložkách Alexyho slovesného umenia, najmä však v kresbe postáv, vo vizuálnom type jeho obrazov, v jeho kompozícii i štýle. Toto splývanie výtvarného a slovesného umeleckého prvku v Alexyho tvorbe spozorovali čoskoro hodnotitelia jeho slovesného diela. Už Krčméry v kratučkom predslove k autorovej prvotine — zbierke *Jarmilka* (1924) uviedol: „V kresbách svojich *rozprával* a doplniac spôsob svojho umeleckého vyjadrovania, skoro začal zas v rozprávkach *kresliť*." (Kurz. Š. K.) Aj Güntherová-Mayerová v publikácii *Janko Alexy* (Bratislava 1949) píše: „Bezprostredný vzťah umelca k životu a skutočnosti robil z Alexyho novelistu nielen v spisbe, ale aj v maliarstve" (str. 8). Súvislosť a celistvosť Alexyho umenia potvrdzujú vlastne aj jeho výpovede: „Čo neviem vyjadriť ako maliar, podávam perom" (*Život*, 189). „... a predsa písaním podarilo sa mi naznačiť to, čo som nemohol podať maľbami" (*Ovocie dozrieva*, SVKL, Bratislava 1957, 184). Je prirodzené hľadať a nachádzať pri dvojdomom umelcovi spojovacie vlákna, jednotiace princípy jeho tvorivej činnosti a jej rezultátov.

Neobjavili by sme nič neobvyklého, keby sme v spisovateľovom diele zistili prítomnosť mocného citového elementu, citovú nasýtenosť. Avšak u Alexyho je citovosť základným prvkom umeleckého prejavu, výrazným najmä v jeho slovesnej tvorbe. Možno priamo povedať, že emotívnosť, prevaha citovosti, je základným princípom jeho slovesného umenia. Narazil naň už Krčméry v spomínanom predslove, vyjadrujúc sa básnicky: „V rozprávkach Alexyho ukazuje sa to isté, čo i v kresbách. Milovať je jeho osudom, a zo všetkých ľudí a vecí — lebo uňho ľudia a veci rovnako žijú — milovať to, čo lásky najviac potrebuje... Všetko to zobjímal autor dušou vrelou a oslnil úsmevom cez slzy preciedzaným. Úsmev jeho je úsmevom umelca z cítenia krásy a teploty vecí. Slza jeho je slzou dieťaťa nad smrťou motýľa..." Citovosť je určujúcim živlom, hnacou silou jeho umenia. Bohatý umelcov citový fond je prameňom širokého prúdenia rôznych citových vzruchov, súcitu, melancholie a nostalgie, erotizmu, ba neraz aj sentimentality, ilúzií a dezilúzií. Tieto vlastnosti dodávajú viacerým jeho prózam a obrazom romantizujúci ráz. Jemná emotívnosť je živnou pôdou lyrizmu, ktorý sa takmer bez prestania zachvieva v jeho kratších i dlhších prácach. Presila a tlak citovosti sa prejavuje aj v iných zložkách Alexyho umenia a jeho umeleckých postupoch: v nedostatku sujetovosti a zmyslu pre kompozíciu, v improvizácii jeho práce. Citový, citove bezprostredný vzťah k svetu spôsobuje aj onú, kritikmi vyzdvihovanú srdečnosť, teplotu a mäkkosť, ktoré vtláčajú svojráznu pečať jeho próze, takže sa výrazne odlišuje od ostatnej súvekej prozaickej tvorby. Poznačuje a ovláda aj jeho humor, ktorý uňho zaznieva len v tlmenej podobe.

Predimenzovaná citovosť má u Alexyho dvojaké umelecké dôsledky. Za kladný možno považovať osobitný, jemne lyrizovaný štýl s častým výtvarným koloritom: „... mesiac kráčal po chodbách v strieborných topánkach". *(Rógo)* — „... za chvíľku zabelie sa horizont modrastým zasnežením. Biele nebo objíma sa s bielou zemou v zúfalom mlčaní. Ani hviezdičky nezapálili na nebi, len sneh sa svieti modraste, ako ultramarínom mytý obrus na sviatočnom stole." *(V zapadlej dedine)* — „Fialová hmla sedela na okolí." *(Na jarmoku)* — „Tak krásne bolo! Na konároch sedela biela striežka snehu, po poliach ultramarínové tône na povrchu snehu..." *(Kôň)* — „hrdzavé hodiny času" *(Zemianske kaštiele)* — „v jesenných žiarach mihotajúce sa povetrie" *(Nesmrteľníci)* — „štyri banálne múry" *(Návrat)* — „ustaté poludnie života"; „zúfalé diaľky zeme tejto" *(Grétka)* a i.

Lyrizovaný štýl začal sa v povojnovej dobe programovo objavovať v časti svetovej literatúry ako výraz úsilia po prekonaní skostnateného štýlu klasického realizmu (napríklad v sovietskej literatúre pozri tvorbu I. Babela; v českej próze V. Vančuru a i.). Ani v Alexyho krátkej próze nebol tento štýl zjavom ojedinelým, hoci mnohí jeho literárni vrstovníci a druhovia, ako napríklad Ján Hrušovský alebo Gejza Vámoš, pestovali štýl celkom inakšieho druhu, vynikajúci epickým dôrazom a vecnosťou. Silný lyrický prvok možno nájsť v próze mladého Jilemnického, Urbanovej a i. Alexyho lyrizujúce tendencie možno hodnotiť vcelku kladne, pretože sú v súlade s celkovým ladením jeho prózy, s jej ideovým zámerom a ustrojením, a vôbec s celkovou atmosférou diela. Napokon, čo tiež nie je nedôležité — Alexyho lyrizovanie napomáha ozrejmovanie javov, nepresahuje medze reálnosti, nezabieha do končín vyumelkovanosti a samoúčelnosti. Krčméry však nadsadzuje (je to azda básnická hyperbola), keď hovorí: „Málo prózy, ktorá by mala v sebe toľký fond čistého lyrizmu ako próza Alexyho. Vety sa mu rozlejú niekedy tak, ako by bol v nich usedavý plač... Slovo Alexyho len tečie a tečie a spieva a spieva" (*Stopäťdesiat rokov slov. literatúry* II., 1943, 171). V Alexyho štylizačných snahách vyskytujú sa nezriedka aj slabiny, kazy, ako sú konvenčné, ošúchané výpovede („tam bolo ticho ako v hrobe"; „ešte príde na psa mráz" a pod.) alebo priamo neumelecké, záporne pôsobiace digresie: „Na čele sa mu mŕštili vrásky, hrubé ako palec, súvisiace s výchovou zdravých samopašných detí" *(Pán profesor Mrkvička)*. Z priepadlísk týchto kazov nevedel umelec vyslobodiť ani svoju románovú prózu, ba tá časom skĺzala do nich ešte viac.

Princíp citovej dominanty zapríčinil v Alexyho tvorbe značnú disproporcionalitu. Citová rozrušenosť, exaltácia, uberala umelcovi dych — nestačil na dlhšiu, rovnomernú prácu; preto je v celej jeho krátkej próze len niekoľko vyvážených a vnútorne stmelených noviel. Ostatné práce sú viac-menej torzovité rozprávky, alebo črty, polorozprávky-polofejtóny; mnoho má fejtónov-improvizácií, bez pevnej rotačnej osi. Je zrejmé, že citová výbušnosť a tekavosť nedovolili mu vytýčiť dlhšiu dejovú trasu s primeranou stavebnou realizáciou. Umelec sa obvykle uspokojuje s niekoľkými dosť náhodne objavenými motívmi, ktoré voľne zväzuje. Malé rámce s kaleidoskopickým obsahom a roztrieštenou kompozíciou neposkytujú Alexymu možnosť zachytiť väčšie výseky zo skutočnosti, najmä spoločenskej. Autor má síce zmysel pre sujetový a obrazový detail, no nevie ho rozviesť, architektonicky využiť. Vyzerá to, akoby pracoval pomocou akéhosi druhu pointilizmu, ktorého použitie v slovesnom umení však zlyháva. Takto jeho práce ostávajú pásmom nesúvislých a často aj nesúrodých prvkov, vyťažených z oblasti spomienok, citov, impresií, predstáv, úvah a i. Všimnime si niekoľko typických príkladov.

Próza *Rógo*, ktorá by mohla mať formát novely, alebo prinajmenej rozprávky, nemá vlastne zjednocujúcu tému. Je to polotvar, akési pêle-mêle. Autor začína spomienkou na detstvo, v ktorej sa črtá hmlistý obraz poloblázna Róga. Potom mu prichádza na um elementárna škola, úvaha o Rógovi a to, ako Rógo zmizol z detských myslí. Ďalej nasleduje vlastne centrálny, avšak už viackrát obmieňaný obraz z čias pražských štúdií, kde sa objavujú viaceré už známe postavy (napr. z rozprávky *Jarmilka a Amanda):* maliar Mazalovský, fráter Vavrínus, študent Šalvia, kráska Amanda a i. Študenti sa chystajú na malú domácu zábavu. Vtom jeden z nich príde so zvesťou, že sa ide rukovať proti maďarským boľševikom. Zavedení vysokoškoláci nastúpia — a tu, kdesi na hornom Považí zazrie rozprá-

vač (autor) z vlaku dávneho Róga — ako strážneho vojaka. Týmto motívom sa próza končí. Čo chcel ňou autor povedať, aký obraz vykresliť? Chcel povedať mnoho a povedal málo — čosi o strastiach a slastiach poprevratových vysokoškolákov a o tom, ako sa dali v šovinistickej viere nahuckať proti maďarskej červenej armáde.

Podobné nedostatky sa javia v rozprávke *Prvá hodina* zo zbierky *Grétka* (1928) a v mnohých iných krátkych prózach. *Prvá hodina* má namiesto expozície lyrizujúce, nostalgické apostrofovanie mladých dievčat a rôzne melancholické zvolania. Potom rozprávač zaletí do čias mladosti a rozhovorí sa o svojej túžbe byť maliarom, o študentských časoch, o rozhodnutí stať sa profesorom. Má učiť mladé dievčatá, a zas je tu mnoho citového rozplývania, poetických apostrof. Ďalšia pasáž je úvaha o učiteľskom povolaní a stručná príprava na prvú hodinu kreslenia. Nemožno povedať, že by bola vecná a obsažná. Konečne príde vylíčenie „prvej hodiny", na ktorej došlo k obapolnému rozčarovaniu — k rôznym incidentom — a zo strany učiteľa k povážlivo nepedagogickému vystupovaniu. Záverečné súvetie je zase lyrickou apostrofou. Takéto postupy rozrušujú sujetovo-kompozičnú výstavbu práce a posunujú ju do oblasti fejtónu. Fejtón veľmi vyhovuje Alexyho naturelu, nie div, že tento žáner často používa a vytvorí hneď celú zbierku fejtónov (cestopisného rázu) *Na voľnej vôľuške* (1933).

Alexy si však postupne uvedomoval, že je potrebné prekonávať prílišnú citovú exaltáciu, jednostrannosť tvorivého princípu. V prácach, v ktorých sa mu podarilo zharmonizovať účasť psychických zložiek vo vnútornom svete hrdinov a vzťahu vypravača k nim, dosiahol v podstate úspešne žiadúci umelecký cieľ. Tak je tomu v prvotine najmä v prózach *Kôň, Ondrejko* a *Lila a Lola.* V ďalšej zbierke takýchto prác pribudlo a v poslednej *Veľká noc* (1930) majú už prevahu (napr. *Vnučka, Trampoty u Sečkárov, Návšteva, Posmrtné masky, Nedele, Prvý honorár* a i.). Alexyho próza mala nesporne vzostupnú tendenciu. Avšak prvé z týchto dobre komponovaných prác mali tiež ideovo-umelecké chyby, vyplývajúce z idealistického prístupu k námetom. Záverečné obrazy sa tu topia v mystických víziách: kôň-hračka ožije a ocitne sa na jarmoku; chudáčik Ondrejko, ako aj pán profesor Mrkvička sa po smrti dostanú do vybájeného sveta.

Citová prekrvenosť Alexyho obrazov zastiera a oslabuje ich ideové tkanivo. Ale aj tak je v nich dosť výrazný protiklad: umelec (vypravač) a drsný okolitý svet, ktorý je prítomný v celej Alexyho próze a ktorý jednou svojou stránkou vystihuje skutočnosť kapitalistického sveta, druhá sa napája z neobyčajnej autorovej senzibility. Tu však jeho próza prekonáva zaujímavý vývin; autor sa stále viac „odosobňuje", t. j. prestáva byť súčasťou ním vytváraných obrazov — próz, v ktorých dosť dlhý čas figuroval ako vypravač — hlavný hrdina. V týchto prácach dával bezprostrednejšie najavo svoje náhľady, ba neraz sa priamo „spovedal". A hneď na začiatku načrtol bez škrupúľ svoj profil idealistu, básnického vyznavača krásy, ktorý stojí v príkrom rozpore s drsnosťou spoločenských pomerov: „Ale uznal som, že... ten môj idealizmus, poézia a krása je ničím v skutočnom živote, že toto všetko je len v knihách, a tam vonku čaká nás hrozná, strašlivá, zúfalá všednosť a chladnosť" *(Kôň).* Tento subtílny a precitlivelý hrdina si v zraňujúcom prostredí nezakrýva oči a zisťuje, že „to jasné, nádherné javište sveta je od chrbta z mizerných, neohobľovaných dosák pozbíjané" *(Emmy).* Zachraňuje sa dvojakým spôsobom: zľahčovaním životných ťažkostí, čo sa prejavuje v jeho častých výpovediach, že život a „všetko toto, čo

sa tu v tomto svete deje, je pletka, komédia" *(Grétka)*, „nič", „handra" *(Jolka)* atď., a rozhodnutím čeliť ťažkostiam, premáhať nepriazeň života prácou, odhodlaním vytvárať si prijateľnejšie podmienky života. „Práca, neúnavná práca, len to ma spasí" *(Sokovia)*. „Nie, nemožné, že by som ja takto zahynul..." — „Ja verím v sny, verím v nadšenie, verím v svaly moje. A zajagala sa mi v očiach sebadôvera, a už som nebol ten padajúci vojak života" *(Jolka)*. Devízou jeho bojov bývali dôverčivé, optimistické vyznania: „Život je vôňa, farba, drahokam, slová, hodváb" *(Moja Talianka)*. V tomto zmysle je pre neho príznačná rozprávka *Posmrtné masky* (zbierka *Veľká noc*), ktorá symbolizuje autorovu oslavu života, víťaziacu radosť zo života. Posmrtné masky nevystihujú živých ľudí a oživené biedne zahynú. Preto si umelec píše na štít: „Môj život musí byť krásny a cenný" *(Veľká noc)*.

Vo sfére Alexyho ideovosti vystupuje do popredia črta ľudovosti a demokratizmu, i keď viac živelná ako uvedomelá a bojovná. Vykresľovaním obrazov zo života poloproletárskej rodiny, ktorá zvádza nepretržitý a urputný existenčný zápas, mnohými priamo otrasnými sociálnymi obrázkami a výjavmi *(Ondrejko, Evičkini pytači, Cigáni, Starý muzikant, Okarina, Prvý honorár* a i.) vydáva jasné svedectvo o svojom humánnom a demokratickom založení. Alexy sa stále zaujíma o tých najbiednejších — v tom vidí A. Mráz až „dostojevskovský súcit"; odsudzuje vojnu, nespravodlivosť, hrubosť, pretvárku. Vyzdvihuje kladné vlastnosti nášho ľudu, najmä jeho nadanie, pnie sa s vrúcnou láskou k jeho poetickým zvykom a tradíciám, cení si fyzickú prácu a oslavuje pracujúceho človeka. Spisovateľ má len málo ideologicky vlažných alebo neutrálnych prác, v ktorých stvárňuje nezaujate a objektivisticky najvšednejšiu skutočnosť. Niektoré prezrádzajú dotyk s pomýlenou orientáciou, ako už spomínaná rozprávka *Rógo* alebo napríklad *Vnučka*, kde ukazuje falošné predstavy o pôvode súkromného bohatstva.

Celkove Alexyho krátku prózu charakterizuje spontánnosť a improvizovanosť, citová eruptívnosť, lyrizmus; zmietanie sa medzi túžbou po veľkom, vysnívanom živote a chladnou nevyhnutnosťou žiť ako obyčajný smrteľník v prozaickom prostredí. Z takejto situácie vzniká napätie, ktorému autor dáva výraz v mocnom citovom rozochvení, v patetických obrázkoch a vo vystihovaní protikladov medzi krehkým jednotlivcom a spoločnosťou, medzi snami, ideálmi a skutočnosťou.

V románovej tvorbe rozvíja Alexy viaceré témy a vlastnosti svojich krátkych próz. Jeho základným tvorivým princípom ostáva síce aj naďalej preexponovaná citovosť, avšak popri nej sa hlási stále dôraznejšie o slovo intelekt, triezvy a pevný pohľad na veci, schopnosť hľadať a vidieť širšie obzory, viac súvislostí, príčin a následkov. Konečne bez týchto tvorivých dispozícií nemohla by vari ani vzniknúť väčšia umelecká koncepcia. Viac než desaťročná spisovateľská prax povzbudzovala Alexyho k tomu, že zo zväčšujúcej sa hromady životných skúseností, z ktorých len časť využil vo svojej krátkej próze, začal organizovať umelecký „materiál" pre románové skladby. Vnútorná jednota Alexyho diela sa prejavuje aj tu, a síce v tom, že každý jeho román vyrastá buď priamo z niektorej jeho novely, alebo zo známej tematiky. Pre románový pokus sa mu najviac ponúkali skúsenosti z učiteľskej praxe — ako najbližšie i najčerstvejšie. Malý zlomok z nich už predtým použil v dvoch novelách *Prvá hodina*, najmä však *Klopačka* (obe sú v zbierke *Grétka*). Z druhej prevzal hlavného hrdinu i s jeho základnými charakterovými črtami a niekoľkými motívmi. Tak vznikol vstupný obraz dvojdielneho románu *Hurá!* (1935).

Ani teraz nevedel autor prekonať svoju introverziu. Jeho tvorivú fantáziu a zámery ovládli zas osobné skúsenosti, spomienky, sebaskúmanie. V čase vrcholiacej hospodárskej krízy, keď mnohí slovenskí spisovatelia zanechali svoje dobrodružné exkurzie za odťažitými i cudzokrajnými námetmi a umeleckými podnetmi, zahľadiac sa do tváre a krás domova, ba niektorí vedeli svoje umenie zapojiť do služieb najpokrokovejších ideálov, Alexy nevníma poplašné signály, neuvedomuje si aktuálne úlohy spisovateľa v napätých časoch. V tejto dobe nebolo u nás ešte mnoho umelcov, ktorí by jasne chápali, že „ak sa autor nepodieľa na zápasoch svojej doby, nemá čo vyprávať".

Alexy v svojom románovom debute síce uvažuje o niektorých spoločenských otázkach, rámcove zachytáva problémy poprevratových rokov, ale ani vtedy sa nezastavuje pri tých najpálčivejších javoch, súvisiacich s triednymi pomermi a triednym bojom, ale pri okrajových, sprostredkovaných.

Je to román — mozaika. Príliš intímny, precitlivelý pomer k látke, žánrová neskúsenosť, tlak osobných skúseností, núkajúcich sa motívov, ako by boli oslabili autorovu schopnosť utriediť si materiál, vyznačiť si proporcie, body, osi, spojnice.[1] Autor vymodeloval niekoľko dosť živých, ale vnútorne príliš protirečivých postáv. Vytisol ich na scénu a nevedel ich uviesť do primeranej akcie, v dôsledku čoho sa tu viac-menej bezradne motajú. Tak vznikla čudesná, problematická, mnohokrát lomená krivka sujetového vývinu. Niet tu ani obvyklých štádií rozvoja sujetu; jeho smer a spád určuje autorov subjekt, rozmar. Aj samotný obsah sujetových úsekov je mimoriadne pestrý a má ráz avantúr, vybočujúcich neraz z rámca obvyklých životných príhod. Je vlastne ironickým dôsledkom nevyrovnaného charakteru hlavného hrdinu, jeho iluzionizmu, až chimérizmu. Z monológu hrdinu hneď v úvodnej kapitole sa dozvedáme jeho autocharakteristiku, ktorej priliehavosť sa potvrdzuje v celom románe, totiž že je „príliš vážny a príliš fantasta pri tom". Preto vyvádza kúsky, ktoré presahujú neraz aj rámec bohémstva. Jeho práca na chemickom vynáleze je záhadnou činnosťou, ktorú autor nikde konkrétnejšie nelíči — vyzerá ako práca nejakého alchymistu. Až takmer na konci románu sa čitateľ mimochodom a náhodou dozvie, aký prístroj Klopačka konštruoval, že bol vlastne diletantom a že ho predbehli iní. Čitateľ však po celý čas tuší, že ide o akúsi divnú alchýmiu a že z celého Klopačkovho kumštovania nebude asi nič. Lenže tým sa stavia do znehodnocujúceho svetla celý charakter hrdinu, jeho ambície, pracovitosť a znižuje sa hodnota románu. Čitateľ sa cíti rozčarovaný a oklamaný. Na frázu sa premieňa aj silácka charakteristika Klopačku: „Hyena túžob a veľkých snáh zožierala ho v duši." Neodôvodnené a nesprávne bolo prirovnávanie Klopačku k Don Quijotovi, ku ktorému siahla súveká kritika a ktoré po rokoch vyslovuje aj sám autor.[2] Pre takú kompozíciu chýbali autorovi jednak historické podmienky a potom — Klopačka má iné kvality a iné ideály. Nekonkrétnosťou a nereálnosťou trpia aj rôzne prehlásenia autorových hrdinov o úmysloch pra-

[1] Po rokoch autor hovorí: „Azda by boli stačili tri-štyri úseky, ale materiál rozrástol sa mi v rukách na dva zväzky a tu som mal celý text znovu prepracovať a spojiť niťou hlavných udalostí. Rukopis som poslal nakladateľstvu ‚Akadémia'. Prijali ho a ja darmo som vysvetľoval, že celú vec musím ešte raz prepracovať, román vydali r. 1935 vo dvoch zväzkoch. Bol by stačil jeden. Vyšlo z toho rozvláčne dielo..." (*Ovocie dozrieva*, 182).

[2] „Chcel som vytvoriť slovenského Dona Quijota na základe vlastných skúseností na strednej škole. Poznal som i príhody iných profesorov, ľudí, chodiacich pod viechu, utápajúcich sa vo večnom snení, bez praktických výsledkov" (*Ovocie dozrieva*, 182).

covať na povznesení národa, vlasti a pod. Sú sympatickými a pôsobivými deklaráciami, chýbajú však zložitejšie obrazy, v ktorých by sa stelesňovali ich snahy.

Osobitnou záležitosťou sú pedagogické náhľady a postupy profesora Klopačku. Ťažko o nich rozhodnúť, či sú nepodareným obrazom, akýmsi vypuklým zrkadlom poprevratovej pedagogickej praxe na buržoáznej strednej škole, alebo výrazom autorových svojráznych názorov a kombinácií. V každom prípade vyznievajú ako karikatúra školy a výchovy vôbec. Ilustruje sa to na pomere Klopačku k žiactvu, na jeho správaní sa v škole i mimo nej, najmä však na jeho vzťahu k študentke Nadi Ormovskej. A keď Klopačka koná ako súkromník (keď sa vzdá profesúry), jeho chovanie k Nadi je celkom podivínske. Klopačka je taká chaotická povaha, že si nevie ujasniť, či Ormovskú ľúbi, či má s ňou uzavrieť manželstvo, alebo nie. Ale ani povaha Ormovskej nie je vykryštalizovaná. Tvári sa, akoby Klopačku ľúbila, ale za jeho chrbtom pestuje dobrodružstvá. Je preto správne — a je to plus románu — keď sa autor vyhol možnému, lákavému i dosť očakávanému happy-endu; Klopačka ostane sám, Naďa sa vydá za iného. Román, ktorý by si pre svoju tematiku robil nárok na nejaký pedagogický epitetón, nevyjasňuje pomer pedagóga a dorastu, ba skoro práve naopak. Okrem niekoľkých zdravých postrehov, motívov a sentencií niet v ňom po tejto stránke nič poučného a príťažlivého.

Dejiskom románu je Bratislava a čiastočne vidiek. Avšak o spoločenskom živote týchto prostredí dozvedáme sa veľmi málo. Je tu niekoľko Klopačkových zovšeobecňujúcich výpovedí o mládeži, jej živote a ideáloch — zväčša záporných („letargický element"), o Slovákoch (že sa „žerú", sú „sebeckí, nežičliví a ľahostajní"; „nevšímaví, nesvorní, ľahostajní"; že „mali by mať viac tvrdosti, viac zmužilosti"), o svojej generácii (tiež záporne) a o vlastenectve. Sociálnych postrehov je tu neveľké množstvo; Klopačka na návšteve u Ormovských porovnáva svoju chudobu s postavením a prepychom bankového generálneho direktora a dáva si otázky, odkiaľ tento luxus, no neodpovie na ne, ba v momentálnom ľútostnom rozcítení zavrhuje svoj „idealizmus" a „humanizmus", o ktorých sa domnieva, že mu boli príťažou, prekážkou na ceste k hmotnému blahobytu. Autor robí narážky na povojnovú hospodársku krízu, zaostávanie dediny za mestom, na pozemkovú reformu a iné spoločenské javy, ale sa o nich nešíri, neukazuje svoj postoj. Zachytáva aj niekoľko čŕt politickej situácie, keď naznačuje chaos politického života, egoizmus a konkurenciu buržoáznych politických strán. Ani Klopačka nevie, kde má zakotviť, lákajú ho viaceré politické koncepcie; raz sa chce „pridať" ku komunistom, inokedy chce stáť nad stranami; nakoniec za sľub podpory stane sa členom agrárnej strany. V tomto bode Klopačka názorne ilustruje časť rozkolísanej a politicky dezorientovanej povojnovej slovenskej maloburžoáznej inteligencie.

Celý román má napriek viacerým momentom humoru znateľný melancholický a pesimistický nádych. Hlavný hrdina nedosiahne úspechy ani v škole, ani so svojím vynálezom a napokon ani v osobnom živote. Ani Naďa Ormovská nie je veľmi svetlou postavou. Aj keď sa tu veľa hovorí o očarení krásou ženy, umenia, prírody a rôznych vecí sveta, o pôvabe a veľkosti života, priateľstva, altruizmu, prevláda tu pochmúrnosť nad jasom, clivosť a žiaľ nad radosťou. Ostáva tu mnoho otázok nedopovedaných a nezodpovedaných, mnoho nejasností, váhavosti, rezignácie a dezilúzie. Ponurú atmosféru diela chce autor prekonávať idealistic-

kým voluntarizmom, ideou nezištnej práce, obetavosti, viery v dobro, zanietenia za krásu (pravda, v akejsi abstraktnej podobe).

Neistota žánrového experimentátorstva, ktorá poznačila všetky zložky Alexyho románového debutu, neušetrila od zásahu ani štýl diela. Do očí bije predovšetkým nedostatok epických dimenzií, vyrovnanosti, rovnomernosti. Štýl románu trpí akousi horúčkovitosťou, dýchavičnosťou. Necítiť tu široké epické zázemie, hlboké fondy bezpečnosti a sily. Slová sa tu pohybujú akoby na tenkej vrstve ľadu. Dôkazom slabého epického rozmachu, malých epických rezerv je hneď prvá kapitola románu, ktorú autor prevzal s malými korektúrami zo zbierky noviel *Grétka*. Aj všetky ostatné kapitoly románu komponuje autor ako novely s príslušnými štylistickými kvalitami. Preto charakter štýlu románu *Hurá!* sa len málo líši od štýlu Alexyho krátkej prózy. Badať tu rozpaky, úsilie po novom stvárňovaní predstáv a motívov. Miestami má románový text ráz reportáže, inde zas fejtónu. Alexyho veta niekde naberá hlboký dych, niekde sa pokúša vystihnúť skutočnosť staccatom: „Bolo ticho. Nik sa neozval. Len niektorá lavica zapraskala. Tak pusto bolo tu. Tak veľmi pusto bolo tu. Ako by svoju mladosť hľadal tu ... Pätnásť rokov života. Keby sa mu vrátili. Kde sú dievčatá odvtedy? Kam sa podeli?" Spisovateľ sa nevzdal ani niekdajšieho lyrizmu. Prejavuje sa tu v častých hodnotiacich, metaforických prívlastkoch („nemilosrdný vietor" — „beznádejná bieloba vápnom natretých stien" — „nemilosrdný poriadok" — „unavený vlak"), ktoré majú svoj estetický účin a pripomínajú štýl modernej prózy, i v mnohých obrazných štylizáciách, prevažne vizuálneho typu: „Chystá sa na život ako na bielu cestu, po ktorej nik nechodil dosiaľ. Ohradená je striebristými olivami." — „Lampa žiarila ako súhvezdie." — „Skupiny dievčat pripomínali ilustrácie" — „šedivé kulisy hmly" — „Listy na stromoch smiali sa zeleným smiechom" a i. Avšak aj tu je mnoho nepremyslených konštrukcií: „V čítaní okúpeme sa ako v zlatej barine myšlienok" — „Zorovská usmiala sa ako lesklá porcelánová soška" — „Stanice utekali pred očami ťa vyhasnuté pamiatky" a i. Jazyk Alexyho si vo všetkých štylistických formách podržal naďalej intelektuálny ráz, ktorý nenarúšajú ani časté liptoizmy a ľudové zvraty. Rušivým elementom sú mnohé zlé väzby („pevne veril v svojom úspechu"), násilné vyjadrenia („boli by sa pustili jeden do druhého slovnou pračkou, ale únava ich rozdvojila"), prílišné a nevhodné používanie slovka „nikam" („dívali sa vôkol, ale nikam nevedeli, ako dostať sa dnu"), neestetického dialektizmu „zrobiť" („To nikdy nezrobí. Zrobí to druhý?").

V ďalšom románe *Už je chlap na nohách* (1936) spracoval Alexy svoje zážitky z mladosti. Aj tento román vyrástol z prvotnej rozprávky *Naša matka*, ktorú v diele umiestil ako záverečný obraz. Hovorí v prvej osobe — ako syn chudobného mlynára. Početná mlynárova rodina, ktorej život autor vykresľuje plasticky, miestami až tvrdými čiarami, predstavuje reálny typ poloproletárskej rodiny z čias predprevratových. Autor vari celkom mimovoľne ukazuje, ako hmotná bieda kruto deformuje vzťahy medzi členmi rodiny, zaslepuje, brutálne ničí každý výhonok jemnejšieho, krajšieho citu. Tu sa ťažko realizuje estetika rodinného spolužitia, pohoda jasného ovzdušia, dobrej vôle a svetlých perspektív. Avšak položenie rodiny Hromadovcov neslobodno vnímať izolovane a fatalisticky — leží vždy v sociálnom kontexte, vo všestrannej životno-spoločenskej podmienenosti. V tomto ohľade prebleskuje v Alexyho obrazoch nejeden zákmit, podobný niektorým motívom z Kráľovej *Cesty zarúbanej*. Aj tu napríklad mly-

nárov citlivý syn Štefan, vidiac biedu rodiny a utrpenie matky, želá si vlastnú smrť.

Druhý, rozmernejší a pestrejší obraz románu týka sa Štefanových gymnaziálnych štúdií vo vzdialenom meste — štúdií chudobného mladíka, odkázaného na milosť a podporu bohatých príbuzných. Aj táto perokresba sa Alexymu vydarila. Veľmi živo je vystihnutý nevraživý pomer príbuzných k chudobnému, dengľavému študentovi, ktorý pre nich znamená len príťaž a votrelca, trpeného iba z titulu najbližšieho príbuzenstva. Ešte výstižnejšie je zachytená psychológia chlapca, ktorý sa musí sebazapieravo správať, aby nevyvolal podráždenie alebo hnev svojich „dobrodincov". Je až podivuhodné, že chlapec z takéhoto prostredia nezuteká, že priamo hrdinsky znáša všetky ústrky, urážky a príkoria za niekoľko rokov, a že v škole vôbec ako-tak prosperuje. No chlapec, hoci telesne málo zdatný, cítiac sa „prikovaný ku kliatbe", „k zániku odsúdenou živou mŕtvolkou", predsa sa len nedá zdeprimovať ani ľuďmi, ani prostredím. Vzdoruje každej nepriazni a napokon úspešne zmaturuje. Je to vnútorne otužilý a húževnatý typ mladíka. V nijakých okolnostiach sa nevzdáva svojich ideálov. V obraze mladého Hromadu je zase mnoho prvkov autocharakteristiky, tak ako v predchádzajúcom portréte profesora Klopačku a v postave študenta Petra Zvadu v románe *Dom horí*. Autor v podstatnej miere ťaží z autobiografického materiálu. Všetky jeho romány sú viac-menej obmieňanou kronikou vlastnej rodiny.

Priveľká ťarcha životných bied, krikľavé spoločenské rozpory, sociálna dezilúzia rozptyľujú ružovú hmlu autorovho lyrizmu a kvietizmu. Jeho hrdina napriek pocitom menejcennosti túži, i keď romanticky, po veľkých činoch, po životnej plnosti a spravodlivosti: „Máme právo i ako úbožiaci domáhať sa úsmevu a šťastia, práve tak ako tí, ktorí od narodenia sú obklopení hojnosťou." A jeho spolužiak, eminent Fabricius, radikálne prehlasuje: „Budem buričom. Chcem sa pomstiť za svoju chudobu, za svojich ubiedených rodičov, za náš malý, tmavý, mokrý byt, za hladovanie, za moje ošúchané, vyrastené šaty."

Ďaleko za postavami črtá sa dosť hmlistá silueta spoločenských javov, medzi ktorými sa dá spoznať sociálno-triedna členitosť, maďarizačný útlak, náboženské zaujatie. Dalo by sa očakávať, že autor pod tlakom námetu rozhovorí sa aspoň o vtedajšej škole. Ale aj tu je skúpy na slovo, kusý. Naznačí len niekoľko faktov: odtrhnutosť školy od života, studený mechanizmus a didaktizmus, ktoré vládnu medzi jej múrmi, strohosť a oficiálnosť učiteľov.

Pri výstavbe románu si autor počínal úspešnejšie než pri svojom debute. Ako by sa bol poučil z vlastných nedostatkov. Je pravda, že ani fabula jeho druhého románu nie je taká zložitá ako románu *Hurá!* Po zlých skúsenostiach autor si určil bližší a jasnejší cieľ. Kráča k nemu rovnou a priamou cestou — bez krkolomných zatáčok, prudkých stúpaní a klesaní. Rovnomerne navrstvuje dej, pridŕža sa pevnejšie reality, vyhýba sa trasoviskám vyumelkovanosti a neúnosných kombinácií, a to tak v kresbe postáv, ako aj v oblasti štýlu. Je tu omnoho viac životnej pravdy ako v predchádzajúcom románe.

Pri románovej tvorbe Alexy stále myslel na realistické vyjadrenie. Odbočiť v povážlivejšej miere z cesty realizmu nedovolila mu spätosť so skutočnostným materiálom, ktorého bohatým repertoárom bola — ako sme už uviedli — jeho autobiografia, rozsiahla kronika vlastnej rodiny a tie najbezprostrednejšie životné a spoločenské skúsenosti. No ani tá najživotnejšia a tvorivej osobnosti umelca najbližšia látka nie je ešte zárukou kvalitného realistického umenia — dá sa ona, ako to z obrazu literatúry vidíme, všelijako využiť i zneužiť. Alexy však nie je

zložitým slovesným umelcom, nepúšťa sa do experimentov a náročnejšej inštrumentácie. Jeho tvorivá práca spočíva v pomerne jednoduchej reprodukcii životných a psychických javov. Základom jeho umeleckého poznania je priama, hmatateľná skutočnosť, od ktorej sa mu jeho tvorivé zásady nedovolia odchýliť. Niečo o nich aj sám prezradil (ústami jedného svojho hrdinu): „Hovorím, že román píšem. Nie je to tak ľahkou vecou. Človek musí mať aj dáke skúsenosti, nie? Trocha *treba poznať život, ľudí. Všelijaké rozmanitosti!* Treba mať v skutočnosti preštudované jednotlivé figúry, aby *životom dýchali.* Nie? A román musí mať aj pútavý dej. No nie? *To všetko nemožno z prsta vycicať!*" (Kurz. J. G.) Tieto slová by nemuseli byť ešte svedectvom Alexyho realizmu, no potvrdzuje ho samotné umelcovo dielo.

Umelec takéhoto založenia nemohol nechať v spomínanom úzkom tematickom okruhu zapadnúť príťažlivú tému: život široko-ďaleko známeho populárneho mikulášskeho zámočníka, o ktorom už bol napísal rozprávku *Pán Lanštiak* (v zbierke *Grétka).* Už v nej vykreslil základnú podobu zaujímavého človeka z ľudu, ktorý okrem fyzickej práce venuje mnoho času sebavzdelávaniu a osvete. Alexyho román *Zlaté dno* (1940), v ktorom zobrazil najvýznamnejšie epizódy zo života starnúceho remeselníckeho majstra, je vyzdvihnutím a oslavou prostého pracujúceho človeka z čias pred prvou imperialistickou vojnou, ktorý má zmysel aj pre „duchovné" veci, odoberá literárne časopisy, má knižnicu, číta a vzdeláva sa, šíri vo svojom okolí osvetu. Je teda vlastne vzdialenejším predchodcom dnešného pracujúceho človeka, ktorý robí to isté, ale v omnoho priaznivejších podmienkach, a nie už ako amatér a výnimočný jednotlivec. V postave zámočníka a „písmáka" Lanštiaka stelesnil autor viaceré kladné vlastnosti nášho ľudu. Pravdaže, Lanštiak má popritom aj niekoľko vážnych chýb: nemá napríklad ani za mak triednej uvedomelosti, nemá zmysel pre poriadok a zanedbáva svoju prácu. Veľa slabostí mu však možno odpustiť už len z toho dôvodu, že tak nesmierne túžil po vedení, zhmotnenom pre neho v lexikóne, ktorý chcel mať a naučiť sa naspamäť.

Dej autor rozvíja zas veľmi obozretne — okolo Lanštiaka a štyroch svojrázných ženských postáv — ale už sa nevie tak vyhýbať úskaliam ako v predošlom románe. Je tu niekoľko násilných scén (napr. výjav z návštevy Lanštiaka u Kudličkovcov) a záverečný obraz (o účasti Lanštiaka na martinských slávnostiach) je tiež prilepenou farbotlačou. Vyumelkovanou a rušivou motivickou líniou je aj prítomnosť akéhosi cudzieho votrelca Kobzáňa v Lanštiakovom dome. Je to umelecky aj obsahove skrz-naskrz nepodarená figúra. Hoci je to maturant, chystajúci sa na štúdium práv, ba dokonca „spisovateľ", pôsobí absolútne neštudentsky; je to darebák a cynik.

Dielo je čiastočným pokračovaním románu *Už je chlap na nohách,* avšak s premiesteným ťažiskom: stredobodom románového obrazu nie sú Hromadovci, ale Lanštiak so svojimi príbuznými. Kompozičnou zvláštnosťou románu je, že autor mnohé epizódy dáva vyprávať (v 1. osobe) mladému Hromadovi (ktorý práve zmaturoval), hoci ten je v románovom príbehu málo zaangažovaný.

Trvalým kladom románu je vysoké ocenenie telesnej práce, plnenia každodenných drobných úloh, poukaz na tisíc starostí a starostičiek pracujúceho človeka a ich húževnaté, hrdinské zdolávanie. V tomto lopotení a dusivej všednosti dáva autor svietiť jasnej lampe vzdelania a osvety, ktoré dvíhajú znavenú myseľ a zmierňujú bolesť upracovaných rúk. Práca a vzdelanie — taká je útecha, zmysel života a devíza románu. Dielo má však aj nedostatky; sú nimi idealizu-

júce koncepcie o príslušníkoch vládnúcej buržoázie a zreteľné vplyvy nacionalizmu.

Druhou, silnejšou vetvou v pokračovaní románu *Už je chlap na nohách* je román *Dom horí* (1942). Centrom románového obrazu je tu opäť mnohodetná rodina chudobného mikulášskeho remeselníka Zvadu, v ktorej poznávame rodinu Hromadovcov z románu *Už je chlap na nohách.* Iba hlava rodiny má trochu zmenenú povahu a iné zamestnanie (je košikárom). Štefan Zvada nie je už taký drsný a hrmotný despota ako starší Hromada. Jeho syn, tentoraz Peter Zvada, sa však nezmenil. Je takým neduživým, plachým a melancholickým mladíkom, ako ho poznáme z predošlých románov. Chce byť zas hlavným hrdinom, ale v tejto úlohe mu vážne konkuruje praktická, aktívna a sympatická Adalga, jeho polotajná študentská láska, ktorá sa zjaví v Jarkovciach (Mikuláši) a v románovom deji tak trochu ako „deus ex machina". Dlho sa zdá, že prišla sem letovať (k príbuzným) zo sympatie k maturantovi Petrovi — čo bolo pre neho príjemnou, hrejivou predstavou — no vysvitne, že sem utiekla pred nenávideným nápadníkom, za ktorého ju rodičia v Rožňave nútili vydať sa. Teda zas dezilúzia hlavného hrdinu, ktorá rozhodne pri voľbe jeho povolania po matúre: odíde do seminára, hoci ku kňažskému povolaniu necíti vnútornú náklonnosť. Preto je logické, že sa po matkinej smrti do učilišťa nevráti. Zato je dosť podivná logika v tom, že Adalga, pre rodinu Zvadovcov vlastne cudzia a neznáma osoba, zasahuje (i keď nie negatívne) do jej života a rozhodovania.

V diele autor ďalej prekresľuje a dopĺňuje svoj obraz pochmúrneho sociálneho života chudobnej, poloproletárskej rodiny pred prvou svetovou vojnou. Miestami načrtáva až drastické situácie, vcelku však ostáva na rovine realizmu. V diele sa nachádza zas silný motív synovskej lásky k matke, ale zosilnel tu prvok náboženského idealizmu, nacionalizmu a iných dobových predsudkov.

Posledným románom Alexyho je *Profesor Klopačka* (1949). Možno o ňom povedať, že je prepracovaním románu *Hurá!,* alebo aj to, že je novým, a doložme hneď, úspešnejším spracovaním určitých autorových učiteľských skúseností, ktoré sa už bol raz pokúsil umelecky stvárniť. Priamym impulzom na vytvorenie diela bola filmová objednávka — román mal byť scenárom a libretom, ktoré sa však nespracovalo. V románe, štylisticky úplne nanovo vytvorenom, vypustil autor všetky motívy a epizódy, o ktorých sa nie bezdôvodne domnieval, že neúnosne zaťažujú jeho sujet a kompozíciu, sú ideove a esteticky neúčinné. Z významnejších motívov vypadli tie, ktoré sa týkali Klopačkovho chemického „vynálezu", politických dobrodružstiev Klopačku a mnohé neumelé, divne pokrútené epizódy, ktoré tvorili vzťah Klopačku k jeho žiačke Nadi Ormovskej. Z tohto vzťahu tu vlastne neostalo takmer nič. Autor vytvára postavu iného, prezrelého zaľúbenca, ktorý sa nemotorne i beznádejne uchádza o Nadinu priazeň. Klopačka sa teraz venuje akejsi výtvarnej výrobe a umeleckej keramike. „Mňa už len hlina a koalín zaujímajú", vyhlasuje. Aby mohol uskutočniť svoje plány, zažiada si tentoraz o neplatenú dovolenku (nevzdá sa profesúry ako v románe *Hurá!),* prenajme si na vidieku pozemok, zverbuje si na pomoc asi tucet študentov-maturantov, vystaví baraky a pustí sa do práce — výroby keramických figúr, aj do akýchsi chimérických pokusov vyrobiť z hliny umelú hmotu, „ktorou sa bude nahrádzať drevo, koža, železo a nastane obrat vo výrobe nábytku". Ale jeho výroba i pokusy zase žalostne stroskotajú. To je však už nový motív románu, žiaľ, hlavný — skoro rovnako iluzívny, ako motív s chemickým experimentovaním Klopačku v románe *Hurá!* Neorganický, hoc štylisticky dobre realizovaný, je aj „pútnický"

motív cesty do Ríma — tiež jeden z nových. Život školy a výchova žiactva sú tu zachytené zas kuso a v čudesnom osvetlení. Hodnotné sú niekoľké Klopačkove výpovede („výchova mládeže nesmie byť jednostranná") a jeho starostlivosť o sociálne slabších žiakov.

Román napriek zjavnému autorovmu úsiliu po sústredenejšej a vyváženejšej kompozícii, po štýle, ktorý by oslňoval farebnosťou, pružnosťou a estetickou účinnosťou, jednako má mnoho kazov v ideovej osnove i umeleckej realizácii a nedosahuje žiadúcu úroveň. Autor v úpornej snahe po účinnom a vtipnom podaní myšlienky dosiahol opak, zabŕdol do marazmu násilností a groteskností. V diele je cenná iba idea prekonávania životných ťažkostí, idea optimizmu a náznaku harmonického chápania „duševnej" a fyzickej činnosti človeka.

K Alexyho beletrii sa družia jeho svojrázne písané životopisy významnejších i menej významných a zabudnutých slovenských výtvarných umelcov *Osudy slovenských výtvarníkov* (1948), ktoré môžu poskytnúť veľa materiálu pre dejiny slovenského výtvarného umenia. Vlastné životné osudy a umelecké snahy zachytil útržkovite a tekavo vo zvláštnom polomemoárovo-poloanekdoticky ustrojenom útvare *Život nie je majáles* (1956) a trochu kondenzovanejšom, vecnejšom diele *Ovocie dozrieva* (1957).

Beletria Janka Alexyho predstavuje síce svojrázne kvality, ale nevyjadruje hlavné tendencie umeleckých snažení našej medzivojnovej literatúry. Literárno-umelecký potenciál Alexyho a menej náročné ciele neboli takými hýbadlami, aby spisovateľ vytvoril aj z pomerne úzkej námetovej platformy silnejšie dielo. Timrava napríklad vedela aj zo svojho „mikrokozmu" vyťažiť umelecky mohutné diela. Pri Alexym nemožno hovoriť, že by jeho literárna práca bola aktom zotavenia alebo akýmsi „ventilom", teda umeleckým využitím jeho prekypujúcej, prebytočnej tvorivej energie. Genéza diela nehovorí totiž nič o jeho kvalite, ani ju neurčuje. V prípade Alexyho ide proste o zjav, že jeden z jeho umeleckých produktov — blížencov je menej významný. Umelecky najcennejšie sú niektoré jeho prvé krátke prózy *(Kôň, Ondrejko, Lila a Lola, Testamenty, Slúžky, Štedré večery, Zapaľovač lámp, Evičkini pytači, Návšteva, Posmrtné masky* a i.). Ich hodnoty spočívajú v etickom poňatí života, v čistom, pôvabnom lyrizme, psychologickej intenzite, v istej kompozičnej ucelenosti — vôbec v esteticky účinnej syntéze všetkých ideovo-umeleckých komponentov. Avšak aj v jeho románoch je množstvo zaujímavých motívov a myšlienok, ibaže niektoré trpia (hlavne debut *Hurá!*) neorganizovanosťou a nevybrúsenosťou prejavu. Diela, ktorým venoval väčšiu starostlivosť pri výbere a usporiadaní motívov a obrazov, pri vytváraní sujetovo-kompozičnej línie, kde vyprával prosto a umelecky prezieravo, dosahujú aspoň súveký literárno-umelecký priemer. Sú to romány *Už je chlap na nohách, Zlaté dno* a do prevážnej miery aj *Dom horí.*

Alexyho umenie vychádza z polôh realizmu staršieho typu. Na túto architektúru pripevňuje konštrukcie neraz romaneskných tvarov, prechádzajúcich zavše aj do bizarnosti a porušujúcich súmernosť. Hoci v slovesnej tvorbe nedosiahol taký stupeň majstrovstva ako vo svojom výtvarnom umení, jednako i v nej sa zračí nepopierateľné nadanie. I keď vo svojich prózach nezachycuje širšie horizonty spoločenského života a nevšíma si bližšie predelové čiary medzi rôznymi sociálnymi skupinami, je v jeho prácach odkrytých veľa bolestí a neduhov, ktorými trpela antagonistická spoločnosť za kapitalizmu v starších i novších časoch, najmä však tvrdosť žitia chudobnejších vrstiev. Z jeho obrazov sála cit humánnosti, túžba prekonávať ťažkosti, chlad meravej nevšímavosti

a nepochopenia. A vlastne ony sú základným obsahom jeho predstáv krásy. A tieto boli „nápojom nádejí", ktorý s autorom požívali aj jeho čitatelia. Alexyho próza odráža niektoré prvky rozpornosti kapitalistického sveta, voči ktorým stojí autor so svojimi ideálmi v príkrom protiklade. Vo svojich rozprávkach a neskoršie aj v románoch vykresľuje hrdinov, ktorí oproti drsnému svetu stoja v bezradnom a bezbrannom postavení, ale autor ich nikdy nenechá padnúť, prehrať životný boj. Vždy nájde pre nich východisko, i keď zväčša iba prechodné.

Alexyho próza nám sprostredkúva množstvo prvkov poprevratovej skutočnosti. Svojho času rozhodne prispievala k mocneniu a uplatňovaniu kladných charakterových vlastností a ľudskosti. Jeho literárny obraz spoločenských vzťahov je preniknutý subjektívnymi ilúziami, ktoré oslabujú jeho umeleckú a spoločenskú účinnosť.

JÁN BEĎER

HURBANOVA KONCEPCIA ĽUDOVÍTA ŠTÚRA

Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry vydalo v edícii Pamäti a dokumenty štyri knihy Hurbanovho životopisu Ľudovíta Štúra a Rozpomienky (J. M. Hurban, *Ľudovít Štúr. Rozpomienky,* Bratislava 1959). Je to už tretie vydanie týchto Hurbanových prác. Štúrov životopis bol uverejňovaný po prvý raz na pokračovanie v Slovenských pohľadoch v ročníkoch 1881–84. Hurban však došiel v rozprávaní len po udalosti do októbra 1848. Potom z dosiaľ neosvetlených príčin v životopise nepokračoval, ale po dvoch rokoch začal uverejňovať v SP (1886–87) Rozpomienky, v ktorých nadviazal na udalosti, pri ktorých zastal v životopise. Ani v tejto práci neprekročil obdobie štyridsiatych rokov. Tak zostalo posledné obdobie Štúrovho života nespracované. No aj pri svojej neúplnosti svojím rozsahom (v novom vydaní 784 strán) aj svojím významom tieto Hurbanove práce sa stali základným prameňom pre poznanie štúrovskej doby.

Hurban bol priateľom Ľ. Štúra i popredným činiteľom slovenského národného, politického a kultúrneho života v štyridsiatych rokoch. Mohol by teda byť dobre informovaným a pravdivým svedkom o Štúrovi a jeho dobe. Avšak štyridsaťpäťročný odstup a veľká zmena v Hurbanovom zmýšľaní za tieto roky priveľmi poznačili Štúrov životopis, takže sa stal na mnohých miestach viac dokumentom o Hurbanovi z osemdesiatych rokov ako svedectvom o Štúrovi v tridsiatych a štyridsiatych rokoch. Na základné nedostatky Hurbanovej práce už dávnejšie všeobecne poukázali niektorí bádatelia (A. Mráz, M. Pišút, I. Kusý). Rad vedeckých štúdií a monografií už v mnohom opravil, spresnil a doplnil Hurbanovo dielo. Nové vydanie nastoľuje znova úlohu kriticky sa vyrovnávať s jeho údajmi, náhľadmi a hodnotením osôb, dejov i celého vývinu v treťom a štvrtom desaťročí minulého storočia.

*

Hurban sa dlho a veľmi starostlivo pripravoval na úlohu, keď už sa rozhodol vyhovieť súkromným i verejným hlasom, ktoré volali od r. 1860 po Štúrovom životopise. Uvedomil si, že pri Štúrovom životopise nemožno písať úzku biografiu jednej osoby, ale že Štúrov život treba zasadiť do širšieho rámca doby, do sú-

vislostí osôb, dejov a problémov národných. Preto sa rozhodol podať životopis ako *„obraz veku Štúrovho“* (str. 254). Cez Ľ. Štúra chcel „namaľovať ideálny obraz novšej histórie ubiedeného, utrýzneného, ukrižovaného národa slovenského“ (str. 21).

Druhou Hurbanovou zásadou bolo podať *„obrazy opravdové zo života,* ku ktorému oslávenec prostredne, lebo bezprostredne osobou, činnosťou, súdelníctvom, lebo súcitnosťou svojou náležal“ (str. 27). Preto sa nespoľahol len na svoje spomienky, záznamy, bohatú korešpondenciu, ale súkromne i verejne vyzýval slovenskú verejnosť, starších vlastencov, aby mu posielali svoje spomienky, listy a iné dokumenty k histórii nášho národa a života Ľ. Štúra. Mnoho takého materiálu mal sám, veľa pozbieral, preto sa mohol po 40 rokoch spokojne dať do práce v povedomí, že jeho pero povedie sama „pravda, historická pravda“ (str. 27).

Významným činiteľom, rovnako rozhodujúcim ako snaha po dokumentárnosti a pravdivosti bola skutočnosť, že Hurbanovu ruku pri písaní viedla láska i úcta k bývalému učiteľovi, priateľovi a rovesníkovi, u ktorého prešiel národným krstom, s ktorým stával družne nielen v časoch priateľskej pohody, ale aj v krušných časoch politických bojov, národných snažení a kultúrnych podujatí takmer dve desaťročia.

Pri všetkých prednostiach, ktoré Hurbanov životopis Ľ. Štúra má aj ako dokumentárne dielo, aj ako živo a pútavo kreslený obraz, nemožno obísť viacero faktov, ktoré znižujú jeho hodnotu. I keď sa Hurban usiloval o pravdivosť a presnosť (cituje veľa dokumentov, korešpondencie), nepodarilo sa mu vždy podať objektívny, skutočný obraz doby a Ľ. Štúra. Prehrešuje sa aj proti pútavosti, zabiehajúc raz do malicherných podrobností, inokedy do širokých súvislostí, vývodov a poučení. Pričasto sa púšťa do nepriliehavých exkurzií a porovnaní so súčasnou dobou, v ktorej písal. Uvedené nedostatky možno pripísať okolnostiam, ktoré vtlačili ráz celému dielu. Hurban písal životopis po veľkom časovom odstupe (od niektorých udalostí až 45 rokov!), a vtedy už stál na celkom iných ideových pozíciách, ako kedysi stál on sám, Štúr a jeho generácia v rokoch tridsiatych a štyridsiatych. Na mnohé veci sa už nepamätal, na iné si spomínal nepresne. Zachované dokumenty si vysvetľuje príliš úzko, z ich údajov zle kombinuje, nemajúc poruke dostatok prameňov. Najväčšej chyby sa však dopúšťa vtedy, keď kriví zmysel a význam udalostí podľa svojho stareckého konzervatívneho, až reakčného zmýšľania. Na scestie zviedla Hurbana aj prílišná snaha predstaviť súčasnej generácii Štúra ako veľký vzor, ideálneho človeka a vlastenca. Preto ho predstavuje len zo svetlých stránok, idealizuje, zveličuje, povyšuje na „božského apoštola, génia veliké myšlienky plodiaceho“, na „priezračný éterický zjav svetov a iného rodu bytnosť, než aké obyčajný vek plodieva“ (str. 145). Štúr — to je podľa Hurbana „fanatik lásky k národu“, „posvätenec v najčistejšom slova zmysle“, v ktorom boli „sily Bohom len jednotlivcom rozdávané“ (str. 153, 145). V tomto zmysle Hurban charakterizuje Štúra aj ako „mladého proroka“ (str. 59), „veštca proroka“ (str. 120), „náčelníka“ (str. 59), „absolútneho kráľa“ (str. 122) a „vodcu-bohatiera“ (str. 434) celej generácie. Tak sa dielo na viacerých miestach stáva viac hymnou na Štúra ako jeho životopisom a celok vyznieva ako apoteóza Štúrovej osobnosti. Hurban-ideológ a umelec priveľmi zatlačil Hurbana-vedca-historika.

Hurbanov životopis Ľ. Štúra v podstatnej miere ovplyvnil predstavy o štúrovskej dobe. Niet v ďalšej histórii našej vedy a publicistiky diela, ktoré by sa

pri spracúvaní tridsiatych a štyridsiatych rokov minulého storočia bolo obišlo bez Hurbana. Nebolo už Hurbanovou chybou, že sa nekriticky preberali jeho chybné dáta a výklady, že sa na nich stavali ďalšie vývody a uzávery. Prvý tak urobil Jaroslav Vlček, ktorý ako recenzent Hurbanovej práce ešte v čase jej uverejňovania vystihol síce jej prednosti a nedostatky (Ruch, 1882-3; *Medzi Váhom a Vltavou,* Bratislava 1957, 65 a 68), ale vo svojich *Dejinách literatúry slovenskej* (1890) prijal celkove Hurbanovu koncepciu, spájajúc so Štúrom celý nástup, formovanie a prácu celej generácie jeho vrstovníkov. Z jeho Dejín sa vžil aj v literárnej histórii termín *Štúrova škola.* Àj keď ďalšie práce o Štúrovi a jeho dobe priniesli mnoho doplnkov, opráv a spresnení i nových poznatkov, bolo to predovšetkým pre obdobie Štúrovho účinkovania v *štyridsiatych rokoch,* keď je Štúr už očividne a nepopierateľne reprezentantom slovenského politického života. Tu si Hurbanovo podanie (druhá až štvrtá kniha životopisu a Rozpomienky) a nové bádanie v zásade neodporujú. Poznanie sa len prehlbuje — i keď sa situácia vidí zložitejšie, ako ju predstavil Hurban. Vychádzajúc z tohto zistenia, aj v novších prácach sa s dôverou prijímali Hurbanove údaje a výklady o Štúrovi a situácii v *tridsiatych rokoch* (najmä prvá kniha životopisu). Hurban tu predstavil Ľ. Štúra ako *učiteľa, organizátora a vodcu* svojej generácie, ako *tvorcu nového programu* národného i kultúrneho, ktorý potom dovŕšil a reprezentoval v štyridsiatych rokoch. Hurbanovo chápanie vývinu v tridsiatych rokoch je mylné a nezbavili sme sa ho doteraz.

Postavme proti jeho „historickej pravde", na ktorú sa odvolával (str. 27), historickú pravdu podľa našich výskumov.

Základnou chybou, ktorá zabránila Hurbanovi dopátrať sa pravdy, bola jeho snaha vysvetliť nástup mladej generácie zo Štúra samého, z jeho imponujúceho zjavu, z pevnosti jeho charakteru, húževnatej pracovitosti, z jeho národného a slovanského oduševnenia, slovom zo *Štúrovej osobnosti.* Nechceme tu hovoriť o neoprávnenosti takého prístupu k histórii, preceňujúceho úlohu a význam osobnosti v dejinách, faktom zostáva, že Hurban neosvetlil zrod Štúrovej osobnosti, okolnosti zrodu nového programu, ktorý stvoril novú generáciu, nositeľku nových národných, literárnych a politických snažení. Známe údaje, ako príkladná rodičovská výchova, školenie v cudzom prostredí v Rábe, skostnatená výchova na bratislavskom lýceu, latinské prednášky konzervatívca Palkoviča, praktické jazykové a štylistické cvičenia v Spoločnosti česko-slovanskej, súkromná pilnosť, čítanie Kollárovej poézie a antických spisovateľov a životné skúsenosti dvadsaťročného Štúra nedávali nijaké predpoklady, aby sa Štúr mohol stať tvorcom nového ideového programu a takých organizačných foriem, ktoré by zjednotili jeho vrstovníkov do *„mladej, samostatnej novej slovenskej školy"* (takto Hurban nazval r. 1851 nástup novej generácie po Kollárovi, Hollom a Šafárikovi, SP I, 1851, 140). O *Štúrovej škole,* o *Štúrovom programe* môžeme hovoriť až po jeho návrate zo štúdií v Halle. Avšak vtedy program mladej slovenskej generácie už prechádza do vrcholného štádia, Štúr už len pokračuje, završuje národné, kultúrne a politické akcie, ktoré sa svojským spôsobom zrodili a pripravili v druhej polovici tridsiatych rokov. Mal on významný podiel aj v týchto začiatkoch, ale nebol ani jediným, ani rozhodujúcim činiteľom v tomto novom hnutí.

Kde teda treba hľadať zdroje, autorov a činiteľov, ktorí zrodili mladú generáciu ako *novú školu* so svojským programom? Už J. Vlček, keď sa chystal na prepracovanie *Dejín literatúry slovenskej,* si uvedomoval, že pri „Štúrovej škole"

je príliš závislý od Hurbana, a kladie požiadavku organickejšie zviazať „ideový rozbor školy Štúrovej" s domácim prostredím a jeho účinkami a užšie ju pripojiť k „znovuzrodeniu všetkých ostatných kmeňov slovanských na severovýchode i juhozápade", lebo nemecký vplyv bol slabší, ako sa domnieval (SP 1911, 248, *Medzi Váhom a Vltavou*). Tu je Vlček už blízo k marxistickému náhľadu: vysvetľovať historické javy v hospodárskych a spoločenských súvislostiach domácich i cudzích. Štúdium materiálov z tridsiatych rokov takéto súvislosti jasne odkrýva a presvedčivo vysvetľuje vznik, program a zvláštnosť organizačných foriem pri utváraní sa novej slovenskej generácie a jej programu.

Mladá generácia vyrastá organicky z domácich pomerov a kultúrnych tradícií, predovšetkým z ideových, umeleckých i vedeckých hodnôt staršej generácie (J. Kollár, P. J. Šafárik, J. Hollý). Tento základ národného a spoločenského vedomia dostal mocný náraz a oživujúce umocnenie v nových náhľadoch a náladách, ktoré zrodila parížska a poľská revolúcia r. 1830-31. Smelý, slobodomyseľný duch zavial po všetkých krajinách a získal mládež. Cez všetok teror feudálnej reakcie sa hlási „Mladé Taliansko", „Mladé Nemecko", „Mladé Poľsko", „Mladá Európa". Poľským prostredníctvom formuje sa „Mladá Čechia" (Mácha, Sabina, Amerling, Kampelík, Štulc a i.) a v spojení s nimi a s poľskými revolučnými spolkami cez Sama Chalupku a Alexandra Boleslavína Vrchovského formuje sa nová slovenská generácia, ktorú najvýstižnejšie môžeme pomenovať „Mladé Slovensko". S. Chalupka a B. Vrchovský už v prvej polovici tridsiatych rokov sa dostali do tohto ruchu, ktorý po Čechách roznecovali poľskí emigranti a vo Viedni poľskí študenti. Štúr v tomto čase okrem vypĺňovania školských povinností svedomite prinášal svoje pravopisné a štylistické cvičenia na zasadnutia Spoločnosti, cvičil sa v rečníckom umení, ale nový duch nezavial do Bratislavy, a Štúr, zrejme bez väčších ambícií, opustil v januári 1834 štúdium, aby nastúpil do praktického povolania. Avšak vtedy už Chalupka a Vrchovský pripravovali plány na hlbšie pohýbanie slovenského života, predovšetkým mládeže. Ohniskom nových ideí a organizačným ústredím mal sa stať študentský spolok Spoločnosť česko-slovanská, ktorá vo svojej činnosti dosiaľ neprekračovala rámec školských cvičení, oživených Kollárovou poéziou.

Keď prišlo na osoby, cez ktoré by preniesli svoje zámery do Spoločnosti, S. Chalupka hľadal schopného človeka zo známych, s ktorými sa stretal v Spoločnosti v čase svojho štúdia. Mnohí už boli odišli, ale Ľ. Štúr, ktorého brat Karol vodieval na zasadnutia od r. 1829, patrí už medzi starších, akiste aj medzi funkcionárov Spoločnosti — a má pobudnúť v Bratislave ešte aspoň dva roky. Tomu treba teda zveriť nové úlohy pre Spoločnosť. Keď sa však Chalupka dozvedel, že Štúr opustil štúdiá, naliehavým listom ho prehovára vrátiť sa do Bratislavy. To bol prvý krok, ktorým ideoví vodcovia kládli organizačné základy výchove a formovaniu mladej generácie. Takto sa Štúr stal prvým objektom tohto nového pohybu a mal sa stať jeho najprvším uskutočňovateľom. Preto sa poďakoval S. Chalupkovi „najzaviazanejšími slovami za ten jeho anjelský hlas, ktorým vyvolal ho z obmedzených linají ekonomického stavu na úslnie vedy a štúdií vyššej ekonómie národov" (str. 178).

Rozhodujúcou pre aktivizáciu bratislavskej Spoločnosti bola brnenská schôdza v lete 1834, kde sa pod Kampelíkovým vedením dohovorili presnejšie spojenia medzi mladými Poliakmi, Čechmi, Moravanmi a Slovákmi. Dvaja účastníci schôdze, S. Chalupka a J. Matuška nastúpili do povolania, ďaleko od politických a kultúrnych spojov. Tretí účastník B. Vrchovský pokračoval na štúdiách práva

vo Viedni, odkiaľ mal vplývať na prácu v Spoločnosti. Preto na svojej ceste do Viedne na začiatku šk. r. 1834/35 sa zastavil v Bratislave a rokoval s vedúcimi funkcionármi. Načrtol pre Spoločnosť nový cieľ: musí sa stať najprv centrom slovenskej študujúcej mládeže a postupne „centrom gravitalis" celého Slovenska. Preto treba, aby prijala nové povinnosti: vykročiť od školských cvičení k váž-nejším úlohám. Získať čo najviac študujúcej mládeže do svojho lona a vychovať z nej v duchu národných a slobodomyseľných ideí novú generáciu, ktorá v úzkom spojení s mladou generáciou v Čechách, v Poľsku i u južných Slovanov sa bude vedome pripravovať na svoje verejné vystúpenie s vlastným politickým, národ-ným a kultúrnym programom.

Už v novembri Štúr radostne oznamoval Vrchovskému do Viedne, že poslúchli jeho rady a úspech je viditeľný. Spolok je „více snárodnilý", získali nových členov, pre vypracovanie prác sa rozdelili na triedy, v ktorých sa zdokonaľovali vo zvolenom odbore. Rozhodli sa kúpiť Bibliotéku poľských klasikov, čakajú sľúbené piesne a gramatiky slovanských rečí. (List z 29. 11. 1934, ASNM.)

Vrchovský sa aj naďalej staral o Spoločnosť. Prispieval nielen radami, ale posielal patričnú literatúru, do ktorej viedenskí Slovania vpisúvali venovania, pozdravy a vlastenecké výzvy. Okrem vedeckých kníh (gramatík slovanských rečí a historických prác) bratislavská Spoločnosť dostávala prostredníctvom Viedne aj zakázanú literatúru, najmä revolučné brožúry radikálneho krídla poľskej emigrácie vo Francúzsku alebo tajných spolkov v Poľsku, ktoré mali svoje odbočky medzi študujúcimi Poliakmi vo Viedni. Ku všetkej činnosti v nasledujúcich rokoch možno zistiť a doložiť iniciatívu, výzvu, usmernenie B. Vrchovského, ktorý bol, pravda, tlmočníkom, sprostredkovateľom širšieho spojenia. K úplnej reorganizácii Spoločnosti došlo v šk. r. 1836/37, keď Vrchovský prišiel do Bratislavy ako právnický osnovník a stal sa členom Spoločnosti.

Hurban z týchto skutočností pozná len jednu okolnosť (Chalupkov list), lebo vtedy ešte stál mimo kruhu Spoločnosti. Sám sa takmer proti svojej vôli stal „obeťou" danej smernice v novom programe, ktorú Štúr dôsledne plnil. Bola teda aj v jeho získaní hlbšia príčina než len krásny zjav Štúrov „elektrinu tak neodolateľne zo seba púšťajúci, že nemožno bolo mu vzdorovať" (str. 51). Ale Hurban, aj keď už bol členom Spoločnosti, v prvých rokoch videl udalosti len z hľadiska vonkajšieho pozorovateľa. Tak podáva napr. reorganizáciu Spoločnosti po Vrchovského príchode do Bratislavy v šk. r. 1836/37. Zdalo sa mu, a tak píše aj v životopise, že pri nej išlo o akýsi „manéver" proti Štúrovi. Pri ustanovení 9-členného výboru do vedenia Spoločnosti podozrieva Vrchovského z ctižiadosti a neoprávnene tvrdí, že Štúr „neznal motívy iných k tomuto dielu novému pobádajúce" (str. 124). Tu neišlo o Štúra, ale o také uspôsobenie Spoločnosti — samovzdelávacieho študentského spolku — na organizáciu, ktorá by mohla plniť úlohu politického ohniska a kultúrneho centra na Slovensku. Výbor sa stal vý-konným orgánom týchto úloh, preto aj Štúr všetky opatrenia prijímal a podporoval „účinne a horlive" (str. 124). (Obšírnejšie porovnaj v mojej štúdii *Spoločnosť česko-slovanská a Slovanský ústav v Bratislave,* Sborník štúdií a prác Vysokej školy pedagogickej v Bratislave, 1957, 16 a n.) Každý člen mal presne určené povinnosti, za ich plnenie sa zodpovedal pred výborom a plénom členstva. Štúrovi ako miestopredsedovi pripadala v tomto programe popredná úloha. Nijako ho však nemožno predstavovať ako pôvodcu nového programu, ani mu pripisovať zásluhy za prácu, ktorú vykonal celý výbor alebo aj iní poprední členovia Spoločnosti.

Už sme naznačili, že Hurban predstavuje Štúra ako ideálny vzor a príklad. Zveličuje jeho dobré vlastnosti a činy, obchádza, zmierňuje a zamlčuje niektoré jeho chyby. A je celkom prirodzené, že Štúr pri svojich vynikajúcich vlastnostiach mal aj svoje slabé stránky a nedostatky. Treba hovoriť o nich preto, že súčasníci nielen že v Štúrovi nevideli taký ideálny vzor, ako Hurban predstavuje, ale mu chyby aj vyčítali.

Jednou z čŕt Štúrovej povahy, pri ktorej ľahko bolo prekročiť zdravú mieru, bola jeho snaha vyniknúť, viesť, stavať na obdiv. Mladším zvlášť imponovala jeho priazeň — Hurban patril medzi nich — a tak si Štúr „navykol obdivovaným a na rukách noseným byť" (str. 155). A odtiaľ nebolo ďaleko, aby neupadol do „absolutizmu". Takéto „nebezpečenstvo" nehrozilo počas trvania Spoločnosti, lebo na jej čele stál výbor, napospol Štúrovi rovesníci. Že však v Štúrovi podobné sklony boli, ukázalo sa v období po zákaze Spoločnosti, keď sa stal Palkovičovým námestníkom. Pravda, v šk. r. 1837/38, keď bývalí členovia Spoločnosti pocítili poručenstvo profesorátu, prinútili Štúra obnoviť kolektívne vedenie, ustanoviť znova výbor, ktorý začal pod novým rúchom činnosť v bývalých svojich zložkách. Takto sa republikánsky spôsob vedenia Spoločnosti preniesol do Ústavu a za Štúrových nástupcov (Červenáka a Škultétyho) sa ešte rozšíril a upevnil. Preto Štúr po svojom návrate z Halle narazil na nepretržitú demokratickú tradíciu vo vedení Ústavu. Keď ju chcel nahradiť svojou učiteľskou autoritou, študenti — teraz v pomere k Štúrovi aj vekove ozaj ako žiaci k učiteľovi — ťažko niesli takéto jeho vystupovanie. Kríza prepukla do otvorenej revolty v júni r. 1842, keď sa všetci členovia v Ústave — okrem štyroch — postavili proti druhému námestníkovi O. Hodžovi, ktorý zneužíval práva námestníka, ba „jakéhosi pána, velikého monarcha, často i despotu v ústave predstavovati se zdál". Členovia Ústavu však videli v Hodžovi len „nástroj Štúrov, jenž si skrze něho pro budoucnost cestu připraviti chce". V presvedčení, že to bude na škodu Ústavu, rozhodne sa osvedčili, že si Štúra síce vážia a ctia, „ale podnoží a metličkou" jeho nechcú byť „zavrhujíce otrocké poslušenství některých, z vděčnosti za jeho zásluhy pocházející" (list J. V. Franciscího A. H. Škultétymu zo 6. 6. 1842). Skúsenému Štúrovi sa podarilo napätú náladu utlmiť prieťahmi pri riešení sporu (ustanovenie nového výboru) až napokon celkom ovládol situáciu skvelým rečníckym vystúpením na rozlúčkovom zasadnutí. Pri vypracovaní nových stanov Ústavu republikánska strana však uhájila popri právach námestníka rovnocenné postavenie výboru.

Hurban, keď hovorí o týchto udalostiach v životopise, predstiera spor tak, ako by len vtedy bol „vtrhol akýsi republikánsky ruch do ústavu" pod vplyvom „hravej fantázie slovenskej mládeže" a pod zlým vplyvom „falošného maďarského liberalizmu" (str. 256). Hurban však už zabudol alebo zamlčal, že r. 1840 sám zastával republikánsky princíp. A bolo to práve z obáv proti monarchistickému vedeniu Ústavu Ľ. Štúrom. Keď mu hneď po Štúrovom návrate z Halle oznámil Škultéty, vtedajší námestník, Štúrove náhľady a zámery pri vedení Ústavu, sľúbil, že Štúra prehovorí, aby nerúcal vžitú demokratickú tradíciu, lebo ubije všetku iniciatívu žiakov. Ak celý Ústav povedie len profesor, „tu se otupí ten cit republikánské povědomosti v srdci žáků. Ta všepodílubravost jest jakoby sklepení, kde jedna tihla druhou drží, aby celek se nesbořil. Jako v monarchii jeden ovšem drží sklepení občanské, ale to-li systhema se sboří, v zmatek upadne krajina a národ; tak i tuto professor udrží Ústav, než ale professor bude hekticus, hekticu dostane celý Ústav. Proti tomu jako v republice všichni jsou

činné kvapky moře toho obce, tak i zde v Ústavu budou všichni činni oudové, byla-li by Společnost jako posud, a oudové jako celost jsouce, nikdy by zpět nekráčeli. To stvrzuje historie našeho Ústavu. No ale ja předce nezoufám, a budu-li se Štúrem, řeknu mu, kterak by měl dle mého professorovat, aby se samostatnost v srdcích mladických vzbuzovala" (list A. H. Škultétymu z Brezovej 12. 10. 1840). Uviedli sme zámerne celé miesto, aby sme presvedčivo ukázali, ako Hurban za štyridsať rokov zmenil svoju mienku.

Štúr zrejme nebol podľa mladého Hurbana ani povahou ani svojím vystupovaním ustrojený „republikánsky". Jeho vystupovanie, znásobené ešte jeho pekným fyzickým zjavom, uplatnilo sa pozitívne pri získavaní členov do Spoločnosti. Časom sa však v jeho povahe a konaní stupňovali nežiadúce prvky: povedomie nadradenosti, precenenie improvizácie nad systematickou prácou, prehliadanie „všedných" vecí a z toho vyplývajúca istá nepraktickosť (str. 66). Do zdravej snahy po vyniknutí dostávala sa aj badateľná túžba po chvále.

Priamy dokument o týchto vlastnostiach hovorí doslova: „nevyplňování slibů, nepořádnost v věcech svých a chvály žádost jsou ty neduhy, které nás od nej odstraňují". Dokonca sa obávali, že sa mu môžu stať osudnými v ďalšom živote, keď ich nebude korigovať kolektív priateľov: „Obávame sa dále, že pro tyto chyby, když jednouc od důvěrných přátelů odloučen bude, ne tak užitečným národu svému, jako by se na síly jeho žádalo, ba snád v počínáních svých nešťastným se stane" (Vzájomnostný list z 29. 4. 1838). K takýmto obavám prišiel užší kruh slobodomyseľnej mládeže v čase, keď sa Štúr stal námestníkom profesora. Vtedy sa nielen výraznejšie prejavili tieto jeho vlastnosti, ale začal ustupovať z vytýčenej línie pre Spoločnosť a „priučil sa byť veľmi opatrným" (str. 87). Pre tieto vlastnosti nerátali so Štúrom-námestníkom, hoci býval prvým pri všetkých podujatiach, ani pri vzniku, ani pri členstve v tajnom spolku Vzájomnosť, ktorý po zákaze Spoločnosti r. 1837 prebral tie funkcie, ktoré nemohol plniť Ústav.

Nemožno teda prijať Hurbanovo tvrdenie, že pri zriadení výboru a pri rozporoch na konci šk. r. 1836/37 išlo o osobný spor medzi Vrchovským a Červenákom. Pri reorganizácii neišlo vôbec o odstavenie Štúra, ale o zlepšenie práce — a Štúr to aj tak prijímal. Po zrušení Spoločnosti rozhodujúcimi boli náhľadové rozpory na rozvíjanie ďalšej činnosti. Nedošlo tu k nepriateľstvu. Štúr si ctil Vrchovského a od tohto „mimoriadnych schopností, talentu veľkého, krásy zrovna zázračnej muža, ktorému on ku cti piesne skladal" (str. 61) prijímal otvorenú kritiku ako prejav úprimného priateľstva: „Bratře! Tys hluboce v duši mou vrytý, a od času, v němž si mi předešlého roku (rozumej školského) chyby vytýkal, ještě hlouběji: Tys opravdovým mým přítelem. Všichni bratři, kteříkoli ste ze mne lepšího utvořili, jste mi největší dobrodincové" (List Vrchovskému z 18. 10. 1837, *Listy Ľudovíta Štúra* I, Bratislava 1954, 121).

Hurban mnohé veci mohol tvrdiť pred súvekým čitateľom, ktorý už nepoznal organizáciu práce v Spoločnosti a utváral si o nej predstavu len podľa jeho obrazu. Mnohé Štúrove skutky, ktoré sa v životopise zdajú výnimočné, zvláštne a len jemu vlastné — a teda zdôrazňujú jeho mimoriadnu činnosť a zvláštnu pozíciu v Spoločnosti — v skutočnosti boli bežné, obecné a vlastné horlivejším členom vôbec. Vyznačovali sa nimi najmä funkcionári Spoločnosti (napr. recitácie, prinášanie a posudzovanie prác, získavanie nových členov, buditeľské cestovanie cez prázdniny, korešpondovanie, zastupovanie profesorov a i.). Štúr ani vo svojich funkciách nemal nijaké privilegované postavenie a nemali ho ani

jeho predchodcovia ani nástupcovia, rovnako horliví a pracovití. V Spoločnosti ich pokladali len za prvých zo seberovných.

Hurban zveličuje Štúrov význam tiež tým, že mu prisudzuje zásluhy za činnosť, ktorú vykonala celá Spoločnosť. Už sme naznačili, že nie miestopredseda sám, ale deväťčlenný výbor viedol Spoločnosť. Členovia výboru, volení z najlepších a najhorlivejších, preukazovali mnohú iniciatívu, ktorá sa potom uskutočnila ako návrh výboru (napr. cestovanie po slovanských krajinách, program práce cez prázdniny, myšlienka vydať „City vděčnosti" a i.). Hurban pripisuje Štúrovi autorstvo aj takých akcií, ktoré z neho nevyšli, na ktorých sa nezúčastnil, alebo bol dokonca proti nim: zriadenie kategórie vidieckeho členstva, dopisovateľského výboru, vydávanie tajných novín a ich prvé redaktorstvo. Väčšina návrhov nesporne vyšla od Vrchovského pri reorganizácii Spoločnosti. Proti vydávaniu písaných novín sa Štúr verejne postavil, takú akciu zamietal. Keď sa predsa uskutočnila v tajnej Vzájomnosti, prvým redaktorom bol B. P. Červenák a nie Štúr. Hurban tvrdí opak s dôrazom: „Prvým odpisovateľom (rozumej redaktorom) bol, ako rozumie sa to samo sebou, Ľudovít" (str. 139).

Hurban preceňuje Štúrov vplyv na Srbov, ako by ich bol sám pritiahol na lýceum do Bratislavy. Týchto študovalo v Bratislave aj pred ním viacero a v rokoch jeho vedenia Spoločnosti ich bolo do tridsať, ale na slovenskom spolkovom živote sa nezúčastňovali, až na siedmich, ktorí sa stali členmi Spoločnosti v januári 1838. Teda „pilným sedaním" u Štúra sa mohli vyznačiť len títo a nie „veľa iných" (str. 101), aj to len pol roka, kým Štúr neodišiel do Halle. Získať Srbov k systematickej práci sa podarilo až jeho nástupcom Červenákovi a Škultétymu, keď si v šk. r. 1839/40 založili spolok, v ktorom pracovali tak ako Slováci v Ústave.

Ani majstrovsky napísaná kapitola o výlete na Devín nie je bez nepresností a zveličenia úlohy Štúra. Predovšetkým neišlo o náhodný výlet, ale národnú slávnosť na historicky pamätnom mieste. Myšlienku treba hľadať kdesi u C. Kampelíka, ktorý už r. 1834 zvolával schôdzu mladých vlastencov na posvätný Hostýn. Podobné schôdzky mali sa odbavovať každoročne, r. 1835 sa uskutočnila na Trenčianskom hrade. Nebola teda r. 1836 prvá takáto slávnosť, ani na Devíne nie prvá. Už koncom šk. r. 1834/35 sa akiste podobná uskutočnila, lebo Štúr na ňu pozýval viedenských vlastencov. Bolo ju potrebné skrývať, lebo išlo o národnú manifestáciu a prejavy slobodomyseľného zmýšľania. Svedčí o tom starostlivo pripravený program a jeho ráz (najmä Zochova báseň), hoci Hurban nepripúšťa myšlienku, že by bolo išlo o „komploty dáke, o konšpirácie, o rotenie štátu nebezpečné" (str. 89). Podobné prejavy prispeli k tomu, že vláda zakázala študentské Spoločnosti. Prijímanie slovanských mien nemôžeme tiež datovať od tejto slávnosti, ako sa bežne traduje. Bol to len jeden bod programu, pri ktorom mladší členovia prechádzali akoby národným krstom, keď si z pamätného miesta odniesli slovanské meno. K prvému takémuto krstu, ktorým prešla celá Spoločnosť a jej vtedajší členovia, došlo začiatkom šk. r. 1834/35 za návštevy Alexandra Vrchovského, ktorý už nosil meno Boleslavín, podobne ako František Kampelík meno Cyril Velislav, Karol Amerling meno Slavoj, a Václav Štulc meno Věnceslav. Vtedy sa podľa Štúrových slov „snárodnila" celá Spoločnosť a od toho času sa aj Štúr podpisuje ako Velislav a Ľ. Grossmann si poslovenčuje meno na Velický a Timotheus Cochius, ktorý sa už predtým písal Ctiboh, doplňuje preklad svojho mena na Sochársky (Zápisy v Pamětnici I, ASNM). Na Devíne išlo už o tradíciu, v ktorej pokračovali novší členovia

v nasledujúcich rokoch. (Ján Bystersky dostal začiatkom šk. r. 1836/37 na devínskej schôdzke meno Vedoslav.)

Hurbana zviedli k zveličeniu faktov aj Štúrove exaltované zprávy v korešpondencii. Keď čítal v Štúrovom liste (Zochovi 4. 8. 1836), že „cestoval tak říkaje v triumfu" (str. 72) po vlastencoch na západnom Slovensku, Hurban nadsadzuje ďalej, že ho „slovenské čelnejšie rodiny" čakali ako „zjavenie čohosi nového... domy svoje mu otvárajú, v triumfe ho sprevádzajú... všetko ho obdivuje, všetko mu prisvedčuje" (str. 78-9). Podľa toho by sa zdalo, že 20-ročný Štúr šiel krajom ako skutočný prorok a uznávaný vodca národa — a išlo o bežné prázdninové cestovanie, aké robievali vtedajší študenti, dávajúc svojím návštevám v tomto období už národnouvedomovacie poslanie. Známe sú podobné a zámerne podnikané buditeľské cesty Červenákove v Trenčianskej stolici, Vrchovského takmer po tých istých miestach, ako bola Štúrova, a Ollíkova v okolí Pukanca (namiesto pre chorobu neuskutočnenej cesty na východné Slovensko).

Hurban robí chybu i v tom, že zahladzuje rozpory, všetko u neho ide hladko, v koľajach poriadku. Oči starca zhliadajú cez sieť štyridsiatich piatich rokov len „peknoduchú mládež slovenskú", ktorá „nespievala rúhavé a posmešné piesne proti Slovákom, nekomplotovala proti profesorom, najpilnejšou bola verejne i súkromne, netúlala sa po kaviarňach a krčmách, študovala a vyrazenie jej boli spevy, poézia, rečníctvo... Taká mládež ako tá vtedajšia slovenská... nestvára komploty, nekonšpiruje" (str. 89). A vývin išiel predsa omnoho zložitejšie a dramatickejšie, než ako ho snuje Hurban. Už sme ukázali na jednu stránku rozporov medzi Štúrom a radikálnejším krídlom. Bez napätia nebol však ani pomer Spoločnosti k Palkovičovi, k ostatným učiteľom a spoločenskému zriadeniu. Hurban pozná len jeden rozpor: medzi slovenskými a maďarskými študentmi — ale ten nie je v tomto období taký vyostrený, ako udáva.

Je vecne mylné tvrdenie, že Spoločnosť povstala z Palkovičovho „ústavu pre reč a literatúru slovenskú" (str. 50). Priveľmi ružovo je podaný vzťah členov Spoločnosti k Palkovičovi a jeho prednáškam. Je dosť starších svedectiev, že s Palkovičom študenti neboli spokojní (J. Kollár, K. Kuzmány, K. Straka). Zväčša neprednášal, ani keď ho o to žiadali. Jeho prednášky boli latinské a veľmi nezáživné. A nebolo ináč ani v tridsiatych rokoch. Štúr, ktorý podľa Hurbana mohol byť len vzorným študentom, vraj „hnal mladších i starších študentov" na Palkovičove prednášky a „sám pre danie príkladu dobrého" ich navštevoval. A skutočnosť? Dňa 14. nov. 1835, teda v tom roku, keď sa Štúr stal miestopredsedom, došlo k neslýchanej opovážlivosti. Spoločnosť, ktorú Palkovič vyzval, aby preložila svoje zasadnutia, lebo kolidujú s jeho prednáškou, poslala k nemu dvojčlennú delegáciu, aby mu predložila ultimatívne podmienky, za ktorých sú členovia ochotní preložiť zasadnutia a chodiť na jeho prednášky. A nechceli ani viac, ani menej — len aby sa Palkovič zriekol svojich náhľadov a vžitej praxe: aby učil nový český pravopis a cvičil ich v časomiere, nie v prízvučnej prozódii. Keď, pravda, Palkovič „neposlúchol", jednomyseľne prijali rozhodnutie, že zasadnutia nepreložia, lebo ani jeden člen nemieni chodiť na jeho prednášky (Pamätnica I., zápis zo 14. a 17. 11. 1835).

Ak vzburu slovenskej Spoločnosti proti Palkovičovi Hurban zamlčal, zato veľmi živo vylíčil vzburu proti školskej správe, ktorú pripisuje maďarskej Spoločnosti Pritom ju zjednodušuje, bagatelizuje a odsudzuje, stavajúc sa do pózy, ako by tlmočil niekdajšie hľadisko Štúrovo. Neschvaľuje svoje bývalé stanovisko v rebélii a neoprávnene sa dovoláva Štúra, robiac z neho spojenca svojich konzerva-

tívnych náhľadov. Je to celá IV. kapitola s nadpisom „Bez Štúra" (str. 100—120).

Hurbanovo zjednodušenie a nesprávne hodnotenie spočíva v tom, že udalosti pripisuje na vrub predovšetkým búrlivákov zo študentských komersov, na hýrivcov, ktorí falšovali záložné lístky. Vcelku obviňuje maďarskú Spoločnosť. Hnacím motorom rebélie boli však, ako aj Hurban pripúšťa, „slobodníci toho času veľmi sa v mládeži rozplemenivši" (str. 102). Členovia maďarskej Spoločnosti, podporovaní niekoľkými profesormi, vystupovali na verejnosť so svojím zmýšľaním oveľa otvorenejšie a smelšie ako Slováci. Ich predseda profesor Greguš bol pre svoju slobodomyseľnosť prenasledovaný už v Prešove a vyšetrovaný aj v Bratislave. Slobodomyseľné reči sa ozývali aj na výročných slávnostiach Spoločnosti, kde im búrlivo aplaudovala pozývaná maďarská spoločnosť. Koncom r. 1836 došlo k opravdivej vzbure. Heslá „spravodlivosť, ľudskosť, sloboda" rozjatrovali študentské schôdzky a vyvolávali aj v meste podivnú náladu. Študenti si násilím vynútili prístup na zasadnutie školského senátu, obvinili profesorov z hrubého zaobchádzania so študentmi, odsúdili nepedagogické zásahy filisterského senátu, inzultovali nielen pedela, ale kameňmi zasypali aj koč mešťanostu, predsedu senátu.

Vyšetrujúci kráľovský komisár nechápal udalosti ako bežné študentské výstupky, ale ako výsledok nežiadúceho pôsobenia liberalizmu. Preto stála v pohotovosti vojenská posádka, preto nasledoval zákaz ohnísk tohto revoltujúceho ducha, zákaz študentských spoločností. Aj tresty (až dvojtýždňové väzenie na stoličnom dome) ukazujú, že člen najvyššieho správneho súdu kvalifikoval previnenia nielen ako priestupky proti školskej disciplíne, ale aj všeobecnému poriadku.

A čo „detva slovenská", ktorej účasť Hurban ráta len na jednotlivcov, čo boli len „piatym kolesom u voza" (str. 113) a dostali sa tam len „zlou náhodou" (str. 104)?

O solidárnosti slovenskej Spoločnosti v duchu i v praktickej účasti na rebélii sú konkretné doklady. O slobodomyseľnom duchu v Spoločnosti niet pochýb. Prostredníctvom Poliakov dostávali revolučnú politickú literatúru, vidieckych členov nabádali viesť ľud k uvedomeniu si otrockého položenia. Navádzali, aby ho učili odstraňovať násilie násilím, aby odhaľovali pred jeho očami utláčateľov (sprievodný list k Osvěčným listinám) — a tým bol „feudalizmus a z neho vyplynutá aristokracia" (Štúr Zochovi 26. 12. 1837). V podobnom duchu sa niesli práce, prednášané na zasadnutiach Spoločnosti. Ct. Zoch 24. 4. 1836 na Devíne sa tešil na príchod voľnosti, ktorá desí tyranov (str. 95), D. Borik 18. 4. 1836 spieva *„Ódu na národ v jarmě"*. Štúr ako kritik práce chváli ušľachtilé zmýšľanie pôvodcu, ako aj dobre zvolenú tému. Hurban 1. 6. 1836 v práci *Pokora pred tyrani* uvažoval o kráľovi, monarchovi a tyranovi. P. Ollík 29. 10. 1836 rečnil o poľskom povstaní, D. Maróthy 9. 11. 1836 prednášal báseň *Kvítek z hrobu Kościuszkova*. Napoleon im bol stelesnená veľkosť a geniálnosť, hoci im ho profesori predstavovali ako „buriča národov". Maróthyho prácu 22. 2. 1837, hoci bola prijatá spontánnym nadšením, nezapísali do Pamětnice, len „pro příliš slobodomyslné myšlénky... které potměšilcům urážlivé bývají" (zápisy v Pamětnici I.). Napospol sa spievalo, recitovalo a rečnilo o slobode, voľnosti, o zlomených putách, o obetiach, o vlasti, čo vždy znamenalo nie *„ojczyznu* poľského a *haza* maďarského šľachtica, totiž hrudu zeme, na ktorej žije a tyje privilegovaná kasta" (str. 147). Teda Maróthy, tajomník slovenskej Spoločnosti, nebol

len „zlou náhodou" s Brezníkom, tajomníkom maďarskej Spoločnosti, jedným z dvoch hlavných vodcov študentstva. Podľa Štúrovho svedectva z tých čias (list K. B. Štorchovi z 10. 2. 1837) zúčastnili sa na vzbure všetci členovia Spoločnosti. Ani Hurbanovo tvrdenie, že v Spoločnosti „bývalá disciplína obledla" (str. 112) počas nepokojov, sa nezakladá na pravde. Zasadnutia sa nekonali, ale zo Štúrovej opatrnosti, aby sa vyhli podozreniu, keď sa nekonali iné prednášky, lebo škola bola zatvorená do skončenia vyšetrovania. Ani tresty neprijali študenti pokorne, nenastalo „kajúcne obrátenie sa ku opravdovejšiemu ponímaniu života a úloh mladosti" (str. 120), ako predstiera Hurban. K uskutočneniu plánov protestného odchodu z lýcea síce nedošlo, ale zato Maróthyho a Brezníka po dvojtýždňovom väznení študenti povozili za demonštrácií na saniach po meste.

O rok, pravda, situácia bola iná. Pod Štúrovým vplyvom členovia slovenskej Spoločnosti sa nezúčastnili na demonštráciách pri výročí rebélie. O odmietavom Štúrovom postoji k udalostiam r. 1836 niet dokladu. Stál mimo, lebo už nebol študentom. Pri výročí už bol quasi členom učiteľského sboru, námestníkom Palkovičovým a zastupoval aj profesorov Grosza a Schröera — za čo dostal ako odmenu dvojité akademické štipendium. Členovia maďarskej Spoločnosti útočili na Štúra ako člena sboru, a tým smelšie, že bol len suplentom. Vrchovskému v Pešti sa zdalo, že Štúr nevolil dobrú taktiku, keď izoloval slovenských študentov, čím vyvolal zbytočné národnostné napätie medzi študentstvom.

Hurban o situácii, keď Štúrovi ako námestníkovi vyčítali jeho chyby, hovorí len toľko, že „Štúr prísnejšie stiahol uzdu vládnutia nad živlami týmito", totiž „bláznením slobodniackym" a „študentským lovením slávy liberalizmu" (str. 120). Sčasti sa mu to podarilo, keď začal viesť Ústav len ako školu, ale časť študentov bola na strane radikálnejšieho postupu. Preto hlavní činitelia tejto skupiny Vrchovský, Červenák a Ollík založili tajný spolok. Ťažko určiť, nakoľko bol Štúr vo svojom počínaní ovplyvnený funkciou námestníka a obozretnosťou, nakoľko vyvieralo z jeho presvedčenia alebo vplyvu jeho priatelenia sa posledný rok námestníctva so zemianskymi študentmi (str. 139). Celková línia jeho práce vyjadruje ústup od smelších akcií, ktoré by presahovali rámec školy. Svedčí o tom jasne jeho umelecká tvorba a vedenie Ústavu. Ťahy tejto jeho línie možno sledovať aj v štyridsiatych rokoch, čo je však už nová kapitola v jeho živote. Z Hurbanových údajov si všimneme v týchto rokoch len tie, čo súvisia so Štúrom z tridsiatych rokov. O novej revolúcii slovenských študentov, tentoraz proti Štúrovi, sme už hovorili. Hurban sa dopustil ešte jednej veľkej chyby, keď pripísal Štúrovi autorstvo návrhu celonárodnej petície na snem z jari 1840 (str. 286 a n.). Petícia bola vyvrcholením politických zámerov Vzájomnosti a Štúr nemal na nej nijaký podiel.

Nemožno bez zabiehania do podrobností a nevýraznej obšírnosti citovať všetky miesta v životopise, kde Hurban premieňa mladého Ľudovíta Štúra na ideálneho Štúra, ani vymenovať všetky formy, akými dosahuje svoj zámer stelesniť v ňom všetok ruch študentský a národný, v ktorom Ľ. Štúr vystupuje ako tvorca a vodca novej generácie už v tridsiatych rokoch. Z takého náhľadu vychádzali uzávery, že po Štúrovom odchode na štúdiá do Nemecka nastala „doba opustenosti a neistoty", lebo Štúr bol „dušou nového ruchu" a jeho „iniciatívnu a rukovoditeľskú osobnosť" nemohol nikto nahradiť (Milan Hodža, *Československý rozkol*, T. Sv. Martin 1920, 115). Preto sa potom všetky akcie zo štyridsiatych rokov spájali znova so Štúrom a datovali od jeho návratu z Halle. Štúrov

odchod neochromil prácu v Ústave. Táto ukazuje stále vzostupnú tendenciu a v rokoch jeho neprítomnosti dosahuje vrchol pod námestníkmi Červenákom a Škultétym. V Červenákovej osobe sa zlúčilo vedenie Ústavu s programom tajnej Vzájomnosti a prostredníctvom písaných novín, ktoré vychádzali dvojmesačne, nastalo spojenie s jednotlivými slovenskými krajmi. Tak sa v Bratislave vytvorilo skutočné centrum slovenského života. V tomto čase sa začal tiež konkrétnejšie formovať program generácie „Mladého Slovenska". Nastolili sa a organizačne sa aj pripravovali všetky podujatia, typické pre túto generáciu: *riešenie otázky spisovného jazyka, znárodnenie a demokratizácia literatúry v tematike i forme, vydávanie časopisu a novín ako aj ich náplne, založenie celonárodného spolku Matice slovenskej alebo inej Národnej učenej spoločnosti, systém osvetovej práce a vystúpenie s politickým programom.* V štyridsiatych rokoch vidíme už ich záverečnú fázu. Štúr po svojom návrate v nich pokračoval a usmerňoval ich podľa svojich náhľadov. Štúr v tomto období je nepopierateľne reprezentantom programu „Mladého Slovenska", aj keď nemožno ani teraz hovoriť o jednotnom národnom fronte mladej generácie bez organizačných a ideových rozporov.

Hurbanova koncepcia predstavuje však vývin v spomínaných desaťročiach ako jeden prúd, začatý Ľudovítom Štúrom v tridsiatych rokoch a ním zavŕšený v štyridsiatych rokoch. Takéto zjednodušenie a zovšeobecnenie je — ako sme sa usilovali doložiť — v hlbokom rozpore s objektívnym vývinom, so skutočným postavením a významom Ľ. Štúra v čase jeho bratislavského účinkovania do návratu z Halle r. 1840. Hurban k takejto konštrukcii „štúrovskej" doby mohol dôjsť len za týchto okolností:

a) nepoznaním alebo obídením historických faktov. Preto predstavuje následky ako prvotné podnety, pokladá vykonávateľa idey za jej autora a vyhlasuje nepodstatné javy za hlavné a rozhodujúce;

b) voľným spracúvaním známeho materiálu a jeho nesprávnou interpretáciou, často ovplyvnenou buditeľskými snahami a konzervatívnymi náhľadmi;

c) idealizáciou Štúrovej osobnosti a zveličením práce a významu Ľ. Štúra, pričom očividne zľahčuje zásluhy iných, jeho učiteľov-radcov i početných spolupracovníkov, prenesením všetkej činnosti Spoločnosti na neho;

d) zastieraním rozporov a protikladov, ktoré sa primeraným spôsobom prejavili už v tridsiatych rokoch a boli vyvolané niektorými črtami Štúrovej osobnosti, i prvkami jeho samostatnej línie, ktorá sa potom ukázala ako umiernená Štúrova línia národného programu „Mladého Slovenska" v štyridsiatych rokoch.

Keď skúmame Hurbanovu koncepciu z hľadiska jeho subjektívnych zámerov, nemôžeme mu nepriznať šľachetný zámer: dať slovenskej generácii v čase národnej depresie po zatvorení Matice slovenskej a slovenských gymnázií, v čase vystupňovaného náporu maďarizácie posilu, príklad obetavej a činorodej generácie, stelesniac ju a jej program v ideálneho vlastenca, národného bohatiera. Pravdou je aj to, že životopis Ľudovíta Štúra zohral veľkú buditeľskú úlohu. Na druhej strane treba poukázať, že zastieranie historickej pravdy a skresľovanie objektívneho vývinu vedie k zneužitiu histórie. Umožnilo čiastočne už Hurbanovi využiť jasný pokrokový odkaz generácie „Mladého Slovenska" na posilu a upevnenie konzervatívnych síl, proti pokrokovým snahám spoločenským a literárnym. Takýto prístup k histórii uľahčil potom zneužitie najpokrokovejšej tradície národného obrodenia pre nacionalistické a reakčné ciele buržoáznych ideológií.

Štěpán Kolafa

ARCHIV DUŠANA MAKOVICKÉHO

I.

VZNIK ARCHIVU A JEHO HISTORIE

Archiv Dušana Makovického, význačného slovenského společenského činitele a lékaře, vznikl v době jeho působení na Slovensku (1894—1904) a posléze v Rusku, kde po mnohá léta pracoval jako lékař v jasnopoljanské poliklinice, přičemž léčil Lva Nikolajeviče Tolstého a byl jeho věrným pomocníkem. Po smrti Lva Nikolajeviče (1910) Makovický zůstal ještě několik let v Rusku a vrátil se zpět na Slovensko teprve po Velké říjnové revoluci. Dlouho však u bratra Petra v Ružomberku nežil, v roce 1921 zemřel.

Dokumenty archivu Makovického pocházejí z let 1894—1911, z doby velmi bouřlivé pro lidskou společnost, kdy uzrávala první socialistická revoluce na světě. Význam archivu tkví právě v tom, že je v něm odraz společenských procesů, probíhajících v těchto létech v Rusku i v jiných zemích. Zvláště bohaté jsou doklady o podstatě tolstojismu, o poměru nositelů této ideologie k dělnickému hnutí i k panujícím kruhům. Důležité je také to, že jsou zde obsaženy materiály nejen o vývoji v Rusku, ale i o vývoji jiných zemí, zvláště pak o Slovensku a Čechách.

Archiv Makovického vznikl postupným shromážděním dokumentů, které si Dušan Makovický uschovával u svého bratra Petra v Ružomberku. Poněvadž žil po dlouhá léta daleko od své vlasti, posílal je ke svému bratru postupně, nebo je osobně převážel. Je však potřeba říci, že se nezachovaly do dnešní doby všechny dokumenty Makovickým napsané nebo sebrané. Z různých důvodů jejich velká část přešla do cizích rukou. Část dokumentů, zvláště se to týká Jasnopoljanských zápisků, předal sám Makovický svým přátelům s tím, aby se zpracovali a vydali tiskem — originály však Makovickému již vráceny nebyly a jsou nyní uschovány v různých museích.[1] Druhá část dokumentů byla zcizena různými lidmi za jeho nepřítomnosti na Slovensku i po jeho smrti.

Po smrti Makovického stává se jeho pozůstalost vlastnictvím jeho ženy M. Makovické, která prodala všechny dokumenty v roce 1924-25 Literárnímu archivu Národního musea v Praze. O uskutečnění koupě pozůstalosti Makovického má velkou zásluhu dlouholetý přítel Dušanův, Karel Velemínský, který se snažil zachránit před zničením tuto cennou kolekci.

Převzetím pozůstalosti Makovického byly vytvořeny všechny podmínky, aby tento cenný materiál byl odborně zpracován a využit pro studium ideologie tolstojismu, L. N. Tolstého i D. Makovického. Nestalo se však tak. Příčina toho tkví v některých zvláštnostech archivu: rukopis Makovického je značně nečitelný, často je použito v textu slov, patřících do jiného jazyka. V ruském jazyce používal často slovenská i česká

[1] Ve Státním museu L. N. Tolstého v Moskvě je uchována značná část Jasnopoljanských zápisků i jiných dokumentů.

slova, ve slovenském jazyce slova česká i ruská atd.; dokumenty jsou velmi rozmanité — náčrtky, dopisy, zápisky různého charakteru.

Někteří badatelé se snažili zpracovat tyto dokumenty. Tak Valentin Bulgakov, taktéž tolstojovec, který opustil revoluční Rusko a žil v Čechách, vytvořil krátký soupis, do kterého však pojal jen jejich část, při čemž neprovedl jejich interpretaci. Po Bulgakovovi seznamovali se s archivem i jiní, avšak systematicky archiv nebyl zpracován a jeho obsah byl ve velmi špatném stavu. Dokumenty nebyly uspořádány ani popsány, nebylo proto známo, co se v archivu nachází.

II.

STRUKTURA ARCHIVU

Dokumenty archivu Makovického jsou velmi rozmanité, ale zřetelně v nich rozeznáváme dva uzavřené celky. 1. Dokumenty mající přímý vztah k L. N. Tolstému a členům jeho rodiny a 2. Dokumenty osvětlující činnost Dušana Makovického. V archivu jsou dokumenty, jejichž pisatelem je Makovický, i dokumenty, psané jinými autory, zaslané Makovickému. Dále jsou zde dokumenty, které se Makovického přímo netýkají, jako rukopisu L. N. Tolstého, dopisy různých osob Tolstému a jiné.

Uvedené dokumenty, mající přímý vztah k činnosti L. N. Tolstého i k členům jeho rodiny, dostaly se do archivu Makovického přirozenou cestou, v důsledku funkce Makovického: jako blízký přítel a pomocník L. N. Tolstého, vykonával některé úkoly, které pro velké zaneprázdnění nemohl vykonávat sám Tolstoj, nebo jeho osobní sekretář. Je těžké napsat, co všechno Makovický dělal: pomáhal Tolstému ve vedení rozsáhlé korespondence, zapisoval články, diktované Tolstým, vedl soustavně Jasnopoljanské zápisky, poskytoval lékařskou pomoc rodině Tolstých a jejich přátelům i zemědělcům v okolí Jasné Poljany. Z této mnohotvárné činnosti dostaly se do archivu i dokumenty, které vyřizoval Makovický za jiné.

Struktura archivu Makovického je tato:

I. *Dokumenty mající přímý vztah k L. N. Tolstému a členům jeho rodiny:*

1. Korespondence L. N. Tolstého a členů jeho rodiny. 427 dokumentů, které patří do tohto oddílu, jsou formou velmi rozmanité. Jsou zde rukopisy L. N. Tolstého, jeho dopisy, dopisy různých osob Tolstému, obálky z dopisů, zaslaných Tolstému, na kterých jsou zápisy rukou Tolstého, navštívenky různých osob, telegramy, korespondenční lístky, dopisnice, dopisy.

2. Korektury některých prací, kopie statí s poznámkami Tolstého i jeho sekretáře, fragmenty některých statí a článků Tolstého, psaných jak rukou Tolstého tak i rukou Makovického, přípravný materiál Tolstého pro psaní některých děl, různé zápisky Tolstého.

3. Různé dokumenty: mezi nimi jsou časopisy v neotevřených páskách, čísla novin s otištěnými statěmi Tolstého, plán místností, kreslený Tolstým,[2] soupis knih pořízený Tolstým, navštívenky, fotografie Tolstého a Makovického, portrét N. L. Obolenského,[3] dětské malované kresby, výstřižky aj.

II. *Dokumenty osvětlující činnost D. Makovického.* Tyto dokumenty jsou taktéž velmi rozmanité a dělí se na následující skupiny:

1. Korespondence: je nejrozsáhlejší částí archivu. Je zde značné množství dokumentů různého charakteru: dopisy, dopisnice, korespondenční lístky, telegramy, napsané jak samým Makovickým, tak psané různými osobami Makovickému. Poněvadž tato skupina dokumentů je velmi závažná, níže bude dána její podrobnější charakteristika.

2. Jasnopoljanské zápisky Makovického. Tyto zápisky vedl Makovický systematicky

[2] Plán místností byl nakreslen Tolstým dne 5. 8. 1907 za pedagogickým účelem, pravděpodobně v hodině zeměpisu.

[3] Portrét L. N. Obolenského byl nakreslen M. L. Obolenskou, dcerou L. N. Tolstého dne 30. 10. 1906.

každý den od svého příchodu do Jasné Poljany, až do konce života L. N. Tolstého. O jejich rozsáhlosti svědčí to, že Makovický jimi popsal více než 60 sešitů, přičemž v každém sešitě bylo 50—100 listů.

3. Deník. V dosavadní literární a historické vědě, zabývající se dílem D. Makovického, využívalo se velmi málo dokumentů samého Makovického právě z těch důvodů, že tyto dokumenty byly badatelům neznámy. Mezi ně patří i deník Makovického, do kterého zapisoval nesystematicky své myšlenky a zážitky. O povaze těchto zápisů svědčí zápis Makovického v deníku přibližně z roku 1894: „Nedávajú mi pokoja myšlienky — hlavne ráno, keď sa prebudím, prichádzajúce — že žijem z nevolnej práce iných, na úkor iných." V jiných zápisech kritizuje surové vykořisťování dělníků za kapitalismu, kritizuje i svého bratra a otce, kteří patřili k největším kapitalistům na Slovensku. Makovický vedl svůj deník již před odchodem do Jasné Poljany — v archívu jsme našli jeden sešit, ve kterém jsou zápisy z let 1894—1904 — z doby pobytu Makovického v Žilině. Ve vedení deníku pokračoval Makovický i v Jasné Poljaně. O tom svědčí jeho dopis, který zaslal dne 26. 1. 1909 do redakce „Pohľadov": „Zápisník vše vediem, ale len do neho svoje vzpomienky na Slovákov a Čechy, svoje túžby málokedy vpisujem. Na to mám osobitný zápisník — L. N. mi daroval čistú knižečku[4] — „svoj deník", kam ale velice zriedka, raz za mesiac, píšem..."

4. Dokumenty o lékařské praxi D. Makovického. Dušan Makovický patřil k velmi vzdělaným lékařům své doby. Za svou dlouholetou lékařskou praxi jak v Žilině, tak i v Jasné Poljaně nashromáždil mnoho zkušeností v léčení různých nemocí, které jsou zapsány v uvedených dokumentech. Tyto materiály jsou důležité jednak pro studium vývoje zdravotního stavu L. N. Tolstého i druhých členů rodiny Tolstých, jednak pro studium Dušana Makovického jako lékaře. Těmto otázkám se z různých důvodů nepřikládal význam, ačkoliv zasluhují si pozornosti.[5] Je důležité zdůraznit, že Dušan Makovický byl jako lékař znám daleko od Jasné Poljany. O tom svědčí velmi zajímavý dopis A. M. Gavrilové L. N. Tolstému ze dne 24. 10. 1908, ve kterém se praví: „Po přečtení v novinách, že Vaše nemoc byla plně vyléčena, já i můj syn Vás, vážený pane hrabě, snažně prosíme, abyste dovolil svému domácímu lékaři sdělit nám způsob léčení, které Vám tak pomohlo..." V archivu je dopis, ve kterém Makovický vyplnil prosbu Gavrilové a sděluje jí, jak se její syn má léčit.

5. Různé zápisky z let 1894—1904, především z doby, kdy působil jako lékař v Žilině, ve kterých kritizuje špatné životní podmínky prostého slovenského lidu, kritizuje vládu, která se nestará o zlepšení těchto podmínek. Tak na jednom lístku je napsáno rukou Makovického: „Ako ten úbohý ľud šudia... chlieb, múka aké sú... vláda sa o toto nestará, ani o to, že v Žilině pracujú deti 12 hod...." V těchto dokumentech Makovický kritizuje kapitalistické pořádky ze stanoviska tolstojismu.

6. Dokumenty o literární a publicistické činnosti. Je nutno říci, že literární a publicistické schopnosti Makovického nebyly valné. Makovický o tom sám v mnohých dokumentech hovoří. Tak v dopise z roku 1896 T. G. Masarykovi praví: „Samostatne dačo napísať nie som sto. A referovanie o dačom mi ide tiež hrozne ťažko." Mezi těmito dokumenty důležité místo zaujímají materiály pro sepsání brožury *Nazarenové v Uhrách*, jichž je značné množství, a sama brožura s poznámkami Makovického; v archivu jsou taktéž dopisy Makovického Masarykovi i Tolstému, ve kterých se uvádějí cenné zprávy o sepsání, překladu[6] a vydání této brožury. Dále jsou zde dokumenty, hlavně dopisy,

[4] V archivu Makovického jsme našli skutečně „knižečku", sešit, ve kterém jsou různé zápisy z let 1904—1910. To znamená, že se nám zachovaly dva deníky. Není ovšem vyloučeno, že se najde ještě nějaký sešit tohoto deníku.

[5] Pro studium vývoje zdravotního stavu L. N. Tolstého jsou zvláště zajímavé dopis Makovického S. L. Tolstému, ze dne 27. 7. 1908, dopis Makovického M. L. Tolsté z roku 1910 a j.

[6] Dušan Makovický, *Nazarenové v Uhrách*, Praha 1896, přeložená do češtiny T. G. Masarykem. Zajímavé podrobnosti o této brožuře jsou ve dvou dopisech Makovického Masarykovi z roku 1896 a ve dvou dopisech Makovického L. N. Tolstému z konce roku 1896 a začátku r. 1897, které jsou uloženy taktéž v archivu.

ve kterých se podávají zajímavé zprávy o vydávání „Poučného čítania", některé překlady statí L. N. Tolstého do slovenského jazyka,[7] a taktéž pokusy Makovického sepsat články pro různé noviny. Všechny tyto dokumenty jsou důležitým pramenem pro studium literární publicistické činnosti Makovického.

Tato krátká charakteristika jednotlivých částí archivu Makovického ukazuje, jak cenné dokumenty jsou v něm obsaženy. Dosavadní literární historická věda nevyužívala tyto materiály a badatelé při charakteristice sociálně-politické činnosti Makovického omezovali se jenom na úryvkovité zprávy o jeho činnosti. Proto také v dřívější i současné vědě se traktují v mnohém nesprávné názory a fakta o Makovickém, která bude nutno po uveřejnění těchto dokumentů změnit.

III.

CHARAKTERISTIKA HLAVNÍCH ČÁSTÍ ARCHIVU

Nejdůležitější částí archivu Makovického obsahem i rozsahem jsou: korespondence L. N. Tolstého a členů jeho rodiny, korektury, kopie, fragmenty rukopisů různých statí a jiných prací a zápisků Tolstého, Jasnopoljanské zápisky a korespondence Dušana Makovického.

Korespondence L. N. Tolstého a členů jeho rodiny: dopisy, dopisnice, korespondenční lístky, telegramy, tiskopisy aj. Celkem 427 dokumentů, rukopisů Tolstého i jiných osob.

Jistě vzniká oprávněná otázka, jakým způsobem přišly do dokumentů Makovického dopisy, psané Tolstým různým osobám i dopisy, psané na adresu Tolstého. Na tuto otázku je možno odpovědět jen tehdy, pochopíme-li úlohu, kterou hrál Makovický po boku Lva Nikolajeviče. Makovický nebyl jen osobním lékařem Tolstého, on byl jeho *blízkým přítelem a pomocníkem*, při čemž je nutno míti na zřeteli, že jeho práce byla nekonečně rozmanitá. Makovický jako lékař léčil Tolstého i ostatní členy jeho rodiny. Velmi důležitou prací, kterou mimo jiné vykonával, bylo vedení korespondence.

Kromě své mateřštiny znal Makovický několik cizích jazyků (anglicky, německy, rusky, česky, maďarsky) a tak mohl úspěšně pomáhat ve vedení korespondence Tolstého. Makovický četl a zapisoval do zvláštních rejstříků došlou poštu Tolstého (tuto práci prováděli i jiní pomocníci Lva Nikolajeviče), přičemž psal pro informaci Tolstého na obálku došlého dopisu jeho krátký obsah. Bylo-li to však nutné, četl Tolstoj celý dopis sám. Po přečtení uvedeného obsahu Lev Nikolajevič napsal svoji poznámku na téže obálce pod krátkým obsahem. V poznámce, která se skládala z jednoho nebo dvou slov a někdy z celé věty, uvedl, jak je nutno odpovědět na dopis a kdo to má udělat. Po té dopis převzal znovu Makovický neb jiný z bližších přátel Tolstého, který měl danou záležitost vyřídit, napsal dopis, řídě se uvedenou poznámkou. Po překontrolování dopis odeslal a dopis došlý na jméno Tolstého si Makovický neb jiný ponechal u sebe.

Tento způsob vedení korespondence způsobil, že část korespondence Tolstého je v pozůstalosti D. Makovického. Je velké množství dokladů o tomto způsobu vedení korespondence. Tak po přečtení dopisu Aladera Pollaka Tolstému ze dne 25. 12. 1908, psaného německy, napsal Makovický rusky na obálce: „prosí dovolit mu přeložit Vojnu a Mír"; po přečtení této poznámky Tolstoj připsal: „Vojnu... dovolit"; následovalo sepsání odpovědi, kterou napsal Makovický, o čemž znovu udělal zápis na obálce: „odpov. D. P. M. 23. 12. 1908".[8] Obálka i dopis zůstaly v pozůstalosti Makovického.

Někdy se však stávalo, že některý pisatel, který psal Tolstému, neposlal dopis přímo

---

[7] Překlad dopisu Tolstého Crosby ze dne 12. 1. 1896 do slovenštiny, překlad stati Tolstého do časopisu Istinnaja svoboda aj.

[8] „Odpověděl Dušan Petrovič Makovický 23. 12. 1908."

na Lva Nikolajeviče, ale na adresu Makovického s tím, aby dopis předal Tolstému. Odpověď na tento dopis byla obdobná jako při výše uvedených způsobech.

V korespondenci L. N. Tolstého a členů jeho rodiny jsou tyto dokumenty:

I. *Dopisy, zaslané L. N. Tolstým různým lidem,* i dopisy různých osob Tolstému a jiné dokumenty, spojené s jejich korespondencí. Zde je celkem 357 dokumentů, z toho:

a) dopisy, zaslané Tolstým různým osobám — 51. Tyto dopisy jsou psané rukou jak Tolstého, tak i jeho pomocníků, kteří zapisovali dopis, diktovaný Tolstým. Zvláště zajímavé jsou koncepty dvou dopisů, napsaných dne 20. 12. 1909, které zaslal Lev Nikolajevič Alexandru Arkaďeviči Stolypinu a Lvu Alexandroviči Arseněvu. 18. 12. 1909 otiskl reakční novinář A. A. Stolypin, bratr P. A. Stolypina, tehdejšího ministra, v žurnálu Novoje vremja článek *Poznámky,* ve kterém dokazoval biblickými citáty nutnost trestu smrti pro účastníky revolučních bojů v době stolypinské reakce (1907—1910). Na tyto „poznámky" upozornil Lva Nikolajeviče student L. A. Arseněv, který prosil o vysvětlení. Lev Nikolajevič Tolstoj odpověděl Arseněvu dopisem, ve kterém se praví: „Dokazovat jménem Krista nevyhnutelnost trestu smrti je nejen umělé, ale i hloupé a nesvědomité... Na strašná slova stati Stolypina je nejen možno, ale je nutno odpovědět jedním slovem: Hanba." Téhož dne napsal Tolstoj i dopis A. A. Stolypinu, ve kterém praví: „Přečetl jsem to, co jste napsal 18. prosince. Hanba, styďte se..."

Z celkového počtu 12 dopisů je adresováno Tolstým Slovákům a Čechům. Zvláště zajímavé jsou dopisy Tolstého Dušanu Makovickému, kterých se zde zachovalo 8.

b) Dopisy různých osob Tolstému — 306. Jsou zde dopisy prostých zemědělců, kteří prosí o materiální pomoc, dopisy přátel Tolstého z celého světa. Mezi nimi je i 17 dopisů od Čechů a Slováků. Zvláště zajímavé jsou dopisy Makovického, kterých je 8.

c) Různé dokumenty, mající vztah ke korespondenci — 104 dokumentů. Mezi nimi jsou navštívenky (14), poštovní dokumenty (9), obálky z dopisů, zaslaných různými osobami Tolstému (81).

Zvláště cenné jsou uvedené obálky, poněvadž většina z nich je opatřena zápisem Makovického neb jiného pomocníka L. N. Tolstého, ve kterém se uvádí obsah obdrženého dopisu. Dále je tam poznámka Tolstého o tom, jak naložit s dopisem, co a jak je potřeba odpovědět. Význam tohoto zápisu tkví v tom, že zde poznáváme obsah dopisu, který jménem Tolstého napsal Makovický neb někdo jiný. Tak na jedné obálce[9] čteme zápis Tolstého: „Je mi velmi líto, že nemohu pomoci Vašemu plánu. Je potřeba Vám vrátit rukopis?" Tyto zápisy jsou i dosti značné rozsahem, takže je to někdy náčrt celého dopisu. Nakonec je zde záznam o tom, kdo napsal odpověď na dopis a kdy byl dopis odeslán.

II. *Korespondence jiných členů rodiny Tolstých:*

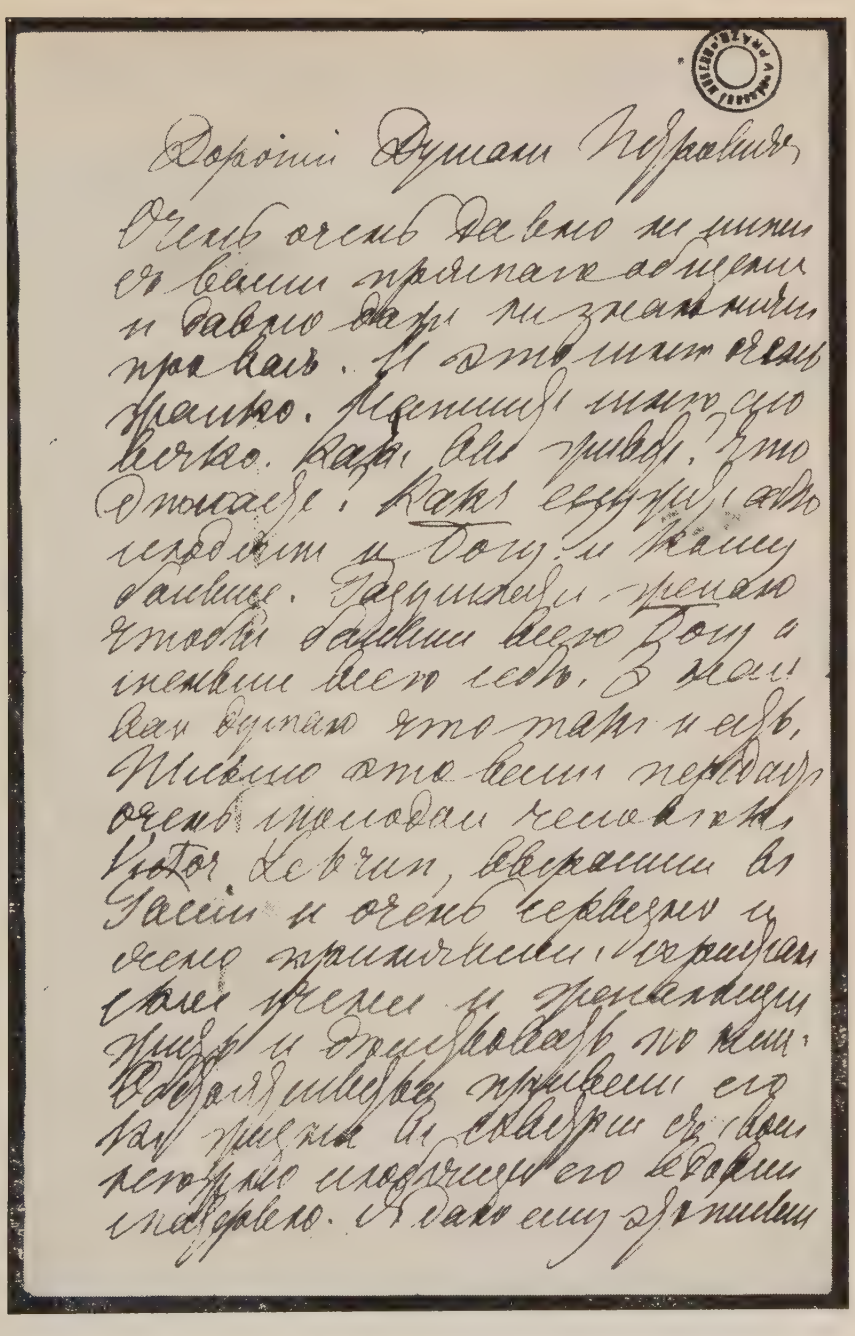
a) Dopisy psané rukou členů rodiny Tolstých. Mezi nimi dopisy Sofie Andrejevny, ženy Lva Nikolajeviče, Alexandry Lvovny, Marie Lvovny, Olgy Konstantinovny aj. Celkem je zde 36 dopisů, při čemž 27 je adresováno Makovickému.

b) Dopisy, zaslané různými osobami členům rodiny Tolstých. Mezi nimi dopisy: A. Goldenvejzera, V. M. Teokritové (Feokritové). Zvláště zajímavý je společný dopis zemědělců z Jasné Poljany, sepsaný v roce 1907 a odeslaný Sofii Andrejevně, ve kterém si stěžují na Makovického, jenž — jak oni říkají — chová se k nim povýšeně, bere od nich mnoho peněz za lékařskou pomoc. Prosí Sofii Andrejevnu,[10] aby byl Makovický z Jasné Poljany odvolán.

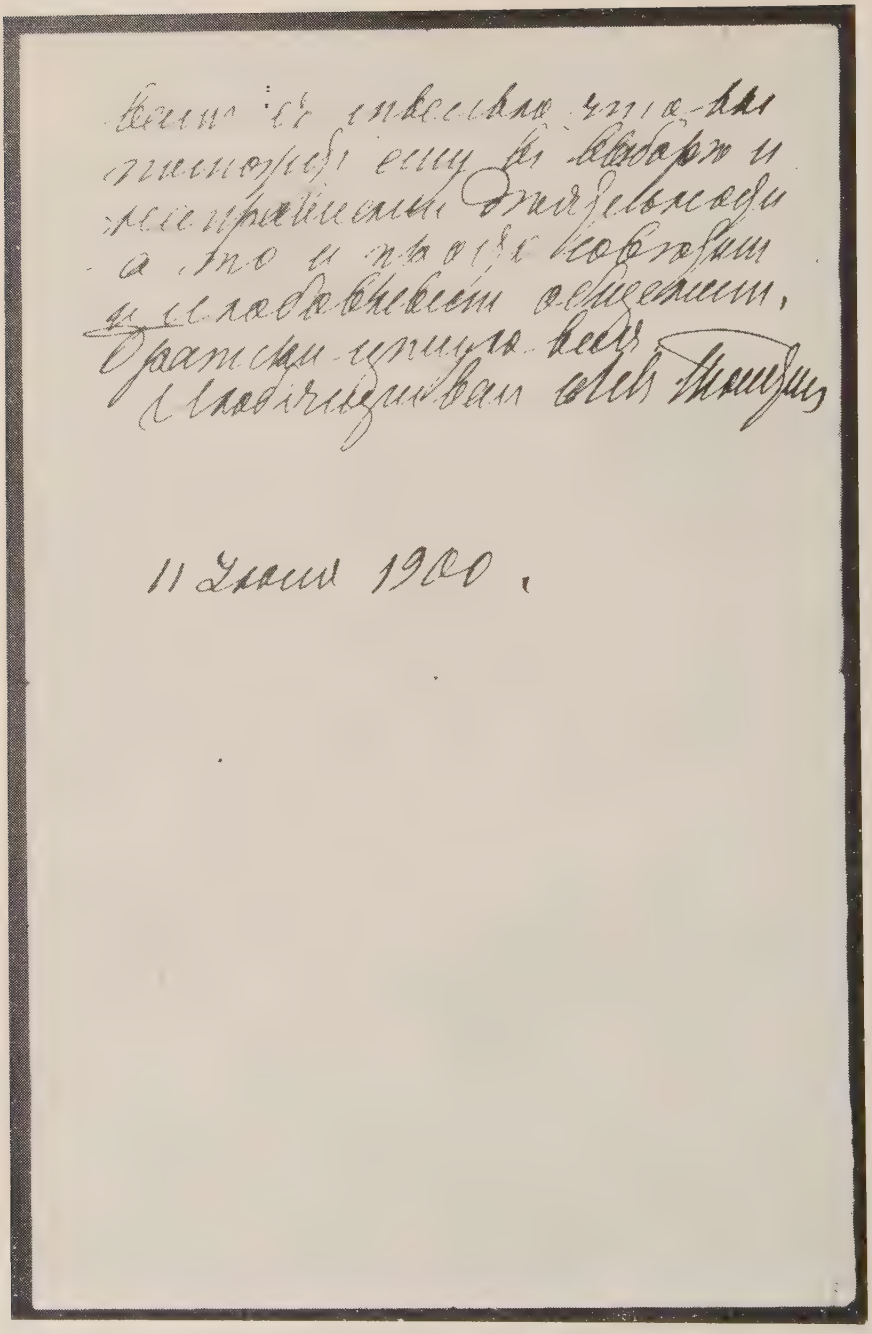
---

[9] Obálka z dopisu P. P. Kapiveckého L. N. Tolstému, zaslaného 24. 11. 1907 z Jekatěrinodara do Jasné Poljany.

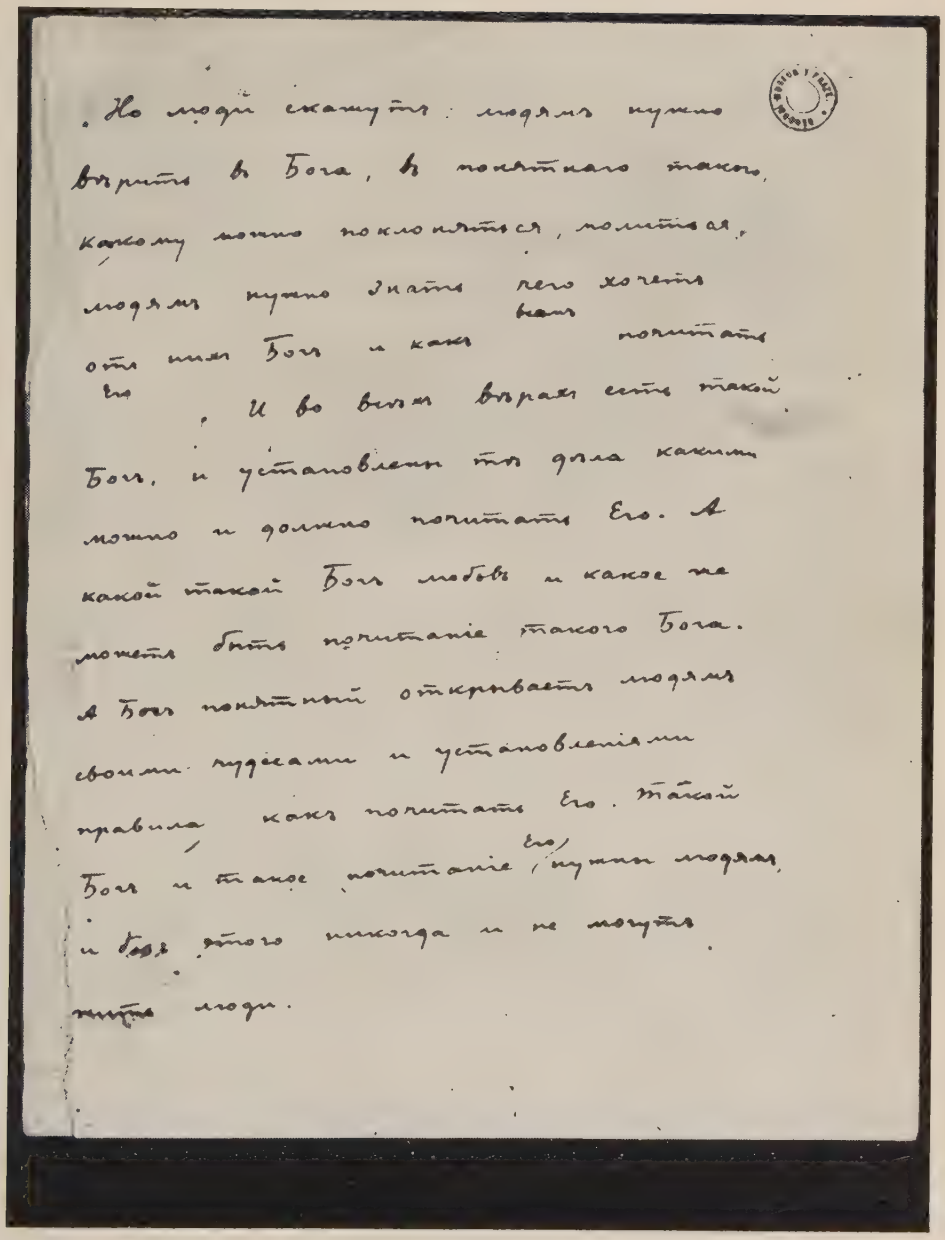
[10] Dopis je velmi důležitý pro charakteristiku třídní ideologie Dušana Makovického. Byl-li v kruhu tolstojovců Makovický znám jako nejoddanější člověk, schopný všech obětí, prokazoval je jen stoupencům tolstojismu, vůči prostému lidu projevoval se u něho velmi zřetelně třídní odstup. V tom vidíme rozpor, který je vlastní tolstojismu: i když dosti ostře kritisovali vyznavači této ideologie současné politické zřízení a chtěli zřídit novou, spravodlivou společnost, prakticky vystupovali proti revolučnímu převratu, čímž objektivně hájili to postavení vládnoucí třídy, které v té době tato třída zaujímala.



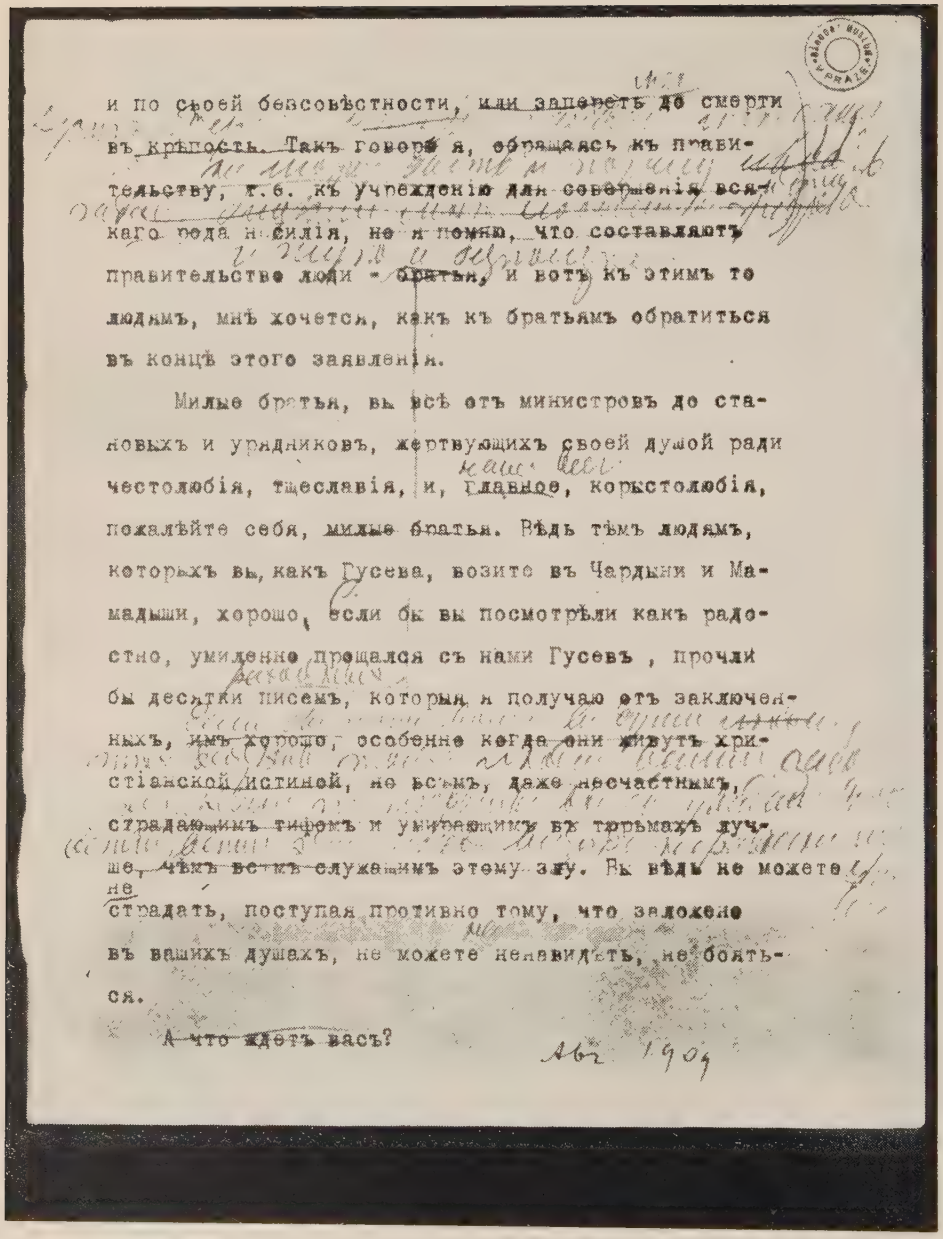
Obr. 1. Snímek druhé strany dopisu L. N. Tolstého Dušanu Makovickému z 11. července 1900 (Originály obr. 1—4 v archivu Makovického, Literární archiv Národního musea. — Foto Památník Národního písemnictví.)



Obr. 2. Snímek první strany dopisu L. N. Tolstého D. Makovickému z 11. července 1900.



Obr. 3. Čistopis fragmentu stati L. N. Tolstého „Jedinaja zapověď" přepsaný Dušanem Mąkovickým.



и по своей безсовѣстности, или запереть до смерти
въ крѣпость. Такъ говорю я, обращаясь къ прави-
тельству, т.е. къ учрежденію для совершенія всяка-
каго рода насилія, не и помня, что составляютъ
правительство люди - братья, и вотъ къ этимъ то
людямъ, мнѣ хочется, какъ къ братьямъ обратиться
въ концѣ этого заявленія.

Милые братья, вы всѣ отъ министровъ до ста-
новыхъ и урядниковъ, жертвующихъ своей душой ради
честолюбія, тщеславія, и, главное, корыстолюбія,
пожалѣйте себя, милые братья. Вѣдь тѣмъ людямъ,
которыхъ вы, какъ Гусева, возите въ Чардыни и Ма-
мадыши, хорошо, если бы вы посмотрѣли какъ радо-
стно, умиленно прощался съ нами Гусевъ , прочли
бы десятки писемъ, которыя я получаю отъ заключен-
ныхъ, имъ хорошо, особенно когда они живутъ хри-
стіанской истиной, не всѣмъ, даже несчастнымъ,
страдающимъ тифомъ и умирающимъ въ тюрьмахъ луч-
ше, чѣмъ всѣмъ служащимъ этому злу. Вы вѣдь не можете
не
страдать, поступая противно тому, что заложено
въ вашихъ душахъ, не можете ненавидѣть, не боять-
ся.

А что ждетъ васъ?

Авг 1909

Obr. 4. Snímek strojopisu s poznámkami L. N. Tolstého z roku 1909. — Zakončení původního neopublikovaného znění „Zajavlenija ob areště Guseva“; sepsáno 5. 8. 1909. Ve spodní části poznámka Makovického „Avg. 1909“.

Druhou velkou a cennou částí dokumentů, majících přímý vztah k L. N. Tolstému, jsou korektury některých prací, kopie statí, fragmenty rukopisů různych prací Tolstého, přípravný a nejrůznější materiál. Tyto dokumenty jsou zvláště cenné, poněvadž se jedná o rukopisy Tolstého, nebo o jeho rukopisné poznámky na korekturách, kopiích atd. a také proto, že jsou zde takové poznámky, které z určitých důvodů se nemohly v tehdejší době publikovat.

1. Práce L. N. Tolstého, vydané tiskem. Z této oblasti se v archivu zachovala jen jedna brožurka: *Ljubitě drug druga* (1907), na které jsou časté poznámky cizí rukou, provedené na přání L. N. Tolstého.[11]

2. Korektury některých prací:

a) Dva listy korektury stati S. Spiro *Tolstoj o Mečnikově* otištěné v Russkom Slově, na kterých jsou poznámky Tolstého zapsané rukou N. N. Gusjeva.

b) 127 listů korektury nového vydání *Kruhu četby*,[12] na kterých je velké množství poznámek Tolstého, připsaných jak samým Tolstým, tak sekretářem Gusjevem. Některé poznámky jsou velmi cenné. Tak pod datem 1. července je zápis: „Není práce hloupější, zbytečnější a pro lidskou duši nebezpečnější, než snaha zvětšit své bohatství." Zápis je proveden rukou Gusjeva.

3. Kopie některých statí L. N. Tolstého s poznámkami Tolstého, Gusjeva, Makovického a jiných:

a) Stať Tolstého *Istinnaja Svoboda* (1905) s poznámkami Tolstého i jeho sekretáře. Je zde také překlad do slovenského jazyka, pořízený Makovickým.

b) *Obraščenie k russkim ljuďjam: K pravitělstvu, k revoljucioněram* (1906) s poznámkami Tolstého i jeho sekretáře.

c) *Carju i jego pomoščnikam* (1906) s poznámkami Tolstého i jeho sekretáře.

d) *Pismo k indusu* (1908), anglicky s poznámkami sekretáře.

e) Filosofické traktáty *O věre, O duše, Duch božij živet vo vsech* s poznámkami Tolstého, napsanými rukou Makovického.

4. Některé práce L. N. Tolstého v rukopisech, napsané rukou Tolstého i jeho sekretáře. Při tom tyto práce jsou v úplném stavu neb jen fragmenty. Velmi zajímavé jsou na příklad tyto:

a) *Posleslovie k obraščeniju, K rabočemu narodu* (1903), psané rukou sekretářů s poznámkami samotného Tolstého. Toto *Posleslovie* bylo otištěno teprve po Říjnové revoluci v Rusku pod názvem: *K političeskim dějatěljam.* V této práci Tolstoj velmi ostře kritisuje jak carský absolutismus, tak i buržoasní demokracii.

b) Velmi zajímavá je část konceptu stati L. N. Tolstého *Jedinaja zapověď* (1909). V tomto dokumentě vysvětluje Tolstoj pojem boha. Dokazuje, že bůh je láska k člověku. Souhlasí však s tím, že prostý lid potřebuje boha, kterého by mohl pochopit, kterému by se mohl klanět a ke kterému by se mohl modlit. „Bůh a taková víra v něho", říká L. N. Tolstoj, „jsou potřebné lidem, bez tohoto nemohou lidé žít."

Tento dokument je ve dvou variantách. První varianta, psaná Tolstým dne 8. 7. 1909, druhá z 15. 7. 1909, taktéž psaná rukou Tolstého. Dále je tu čistopis Makovického.

c) Neméně zajímavý je i fragment konceptu stati Tolstého *Zajavlenie ob arestě Gusjeva* (1909). N. N. Gusjev, sekretář Tolstého, byl poslán do severních gubernií v době stolypinské reakce. Jeho vyslání na sever bylo jedním z mnoha pokusů vládnoucích kruhů utlumit mohutný hlas Tolstého. On však odpověděl na tento čin plamennou statí, ve které kritisuje prohnilou carskou byrokracii.

5. Zápisy a poznámky nejrůznějšího druhu. V archivu je velké množství různých ústřižků a papírů, na kterých jsou rozmanité zápisy L. N. Tolstého, někdy úryvkovité, někdy několik vět. Je potřeba zjistit, při jaké příležitosti, za jakých podmínek byly tyto zdánlivě náhodné zápisy provedeny.

6. Přípravný materiál pro sepsání některých prací. L. N. Tolstoj shromažďoval potřeb-

---

[11] Autorem poznámek je pravděpodobně sekretář Tolstého N. N. Gusjev.

[12] Sepsáno v roce 1908, tisk se prováděl ve vydavatelství I. D. Sytnina.

ný materiál ke svým pracím ve formě výpisků a poznámek nejrůznější formy a obsahu. Po sepsání díla byly tyto zápisky pravděpodobně odloženy jako nepotřebné, ale Makovický je uschoval ve svých dokumentech. Většina z těchto zápisků má vztah k *Dětskému kruhu četby* a ke *Kruhu četby.*

Korespondence Dušana Makovického. Poněvadž tato korespondence je velmi rozsáhlá — počet dokumentů přesahuje daleko číslo 1000 — je nutné zastavit se podrobněji na jejich charakteristice. Veškerá korespondence, nacházející se v archivu Makovického, byla námi rozdělena na dva celky: Korespondence, týkající se po obsahové stránce přímo L. N. Tolstého a korespondence, týkající se přímo Dušana Makovického. Je nutno podtrhnouti, že takové dělení na dvě části je jen relativní.

To, že archiv Makovického není jen mechanickým spojením dvou samostatných celků, poznáme především na korespondenci. Z uvedeného rozdělení nevidíme, jakým způsobem se podílel Makovický na vedení korespondence Tolstého, jakým způsobem vedl korespondenci přímo Makovický, není vidět spojení obou částí korespondence. Je proto nejen možno, ale i nutno provádět rozdělení korespondence archivu Makovického podle obsahu (na dva celky) i po formě účasti v jejím vedení Dušana Makovického.

Veškeré obdržené i odeslané dopisy v archivu, při jejichž sestavování neb obdržení měl účast Makovický, ať se jejich obsah týkal přímo Makovického nebo netýkal, je možno rozdělit na skupiny: A, B, C.

I. Dopisy a jiné dokumenty, odeslané na různé adresy:

A: Zápis dopisů diktovaných L. N. Tolstým.
Dopisy, psané Makovickým, kde Tolstoj řekl celý obsah a Makovický jen stylisoval dopis.

B: Dopisy, které psal Makovický na přání Tolstého, kde obsah nebyl Tolstým určen.
Dopisy, psané Makovickým bez návodu Tolstého, z iniciativy Makovického, které by však Tolstoj, kdyby nebyl časově omezen, napsal sám.
Charakteristickým znakem skupiny B je to, že zde Makovický vystupuje ne pasivně, neplní jen vůli Tolstého, ale aktivně mu pomáhá a zastupuje jej tam, kde Tolstoj pro zaneprázdněnost nemohl jednat sám.

C: Dopisy Makovického přátelům.
Dopisy osobního charakteru.

II. Dopisy a jiné dokumenty obdržené Makovickým:

A: Dopisy různých osob, zaslané Makovickému s tím, aby je předal Tolstému.

B: Odpovědi na dopisy Makovického, které psal samostatně na přání neb bez přání Tolstého.

C: Dopisy, které obdržel Makovický od svých přátel.

Uvedená tabulka ukazuje, že Dušan Makovický velmi úzce spolupracoval s L. N. Tolstým ve vedení jeho rozsáhlé korespondence a sám měl také velmi čilé korespondenční styky. Dále vidíme, že nehledě na to, že můžeme stanovit v celkové korespondenci dva autonomní celky (korespondenci L. N. Tolstého a D. Makovického), všechna korespondence tvoří jediný organický celek. Zvláště výrazně je to vidět na skupině A i B, kde Makovický má velký podíl na vedení této korespondence, avšak skupinu A zařazujeme do korespondence L. N. Tolstého.

Určité těžkosti, souvisící s nedostatečnými znalostmi gramatickými a stylistickými, nahrazoval Makovický svou velkou snahou, poctivostí, přesností a jinými vlastnostmi, které tak imponovaly L. N. Tolstému i jeho přátelům.

Na psaní jednoho dopisu Makovický vynaložil značné úsilí, což je velmi zřetelně vidět v jeho pozůstalosti. Napsal nejdříve náčrt dopisu, který si nechal opravit Tolstým nebo někým z přátel Tolstého, potom druhý, který si nechal také opravit, potom třetí, jenž se již přibližoval svým rozsahem dopisu a teprve potom přepsal načisto jako dopis.

V důsledku takového způsobu psaní dopisu projevují se nedostatky stylistického charakteru. Zato ale mají tyto dopisy jinou positivní vlastnost, kterou se výhodně odlišují od dopisů jiných autorů — jsou konkrétní, lakonické, autentické a zvláště tam,

kde podává zprávu o Tolstém nebo předává jeho myšlenky a slova, jsou pravdivé. Proto jsou velmi cenným literárně historickým pramenem.

V korespondenci Makovického je celkem 667 dokumentů různého druhu. Jsou zde dopisy, dopisnice, korespondenční lístky, telegramy, náčrty a kopie dopisů aj. Všechny je možno rozdělit na tyto skupiny:

1. Dopisy, zaslané různými osobami Dušanu Makovickému (457):

a) Největší počet dopisů obdržel od osob, které měli ruské občanství (318); mezi nimi jsou zajímavé dopisy Ch. V. Abrikosova (10), P. I. Birjukova (17), V. F. Bulgakova (3), V. D. Bonč-Brujeviča (2), V. G. Čertkova (7), A. K. Čertkové (10), I. K. Diterichsa (8), N. Feltena (7), N. N. Gusjeva (9), I. I. Gorbunova (9), Ju. I. Igumnové (14), V. Lebrena (13), V. A. Moločnikova (11), D. V. Nikitina (19), S. D. Nikolajeva (8), P. P. Nikolajeva (6), P. A. Sergečenka (8), A. P. Sergečenku (6) a mnoho jiných.

I tento neúplný výčet jmén — pro úplný soupis zde není místa — nejvýznačnějších představitelů ideologie tolstojismu bez širokého komentáře stačí, abychom pochopili závaznost těchto dokumentů pro studium vzniku a vývoje ideologie tolstojismu v Rusku.

b) Ve druhé skupině jsou dopisy, obdržené Makovickým od Slováků a Čechů (91). Mezi nimi jsou dopisy N. Bílka, P. Hesse (3), J. Maliarika (4), K. Velemínskeho (30) aj. Většina těchto dopisů ukazuje na rozšíření tolstojismu v Čechách a na Slovensku.

c) Ve třetí skupině jsou dopisy, obdržené Makovickým z různých zemí kromě Ruska, Čech a Slovenska (48). V nich se odráží rozšíření tolstojismu v cizích zemích.

2. Dopisy, napsané Makovickým (117): Je nutno míti na paměti, že se zachovala jen malá část, poněvadž u Makovického zůstávaly většinou jen náčrty a kopie těchto dopisů. Avšak i tento omezený počet představuje velmi cenný pramen.

a) Dopisy, zaslané Makovickým občanům Ruska (91). Mezi nimi jsou zajímavé dopisy V. G. Čerkovovi (5), A. K. Čertkové (6), N. N. Gusjevovi (1), V. Lebrenovi (1), V. M. Puriškevičovi (1) a j.

b) Dopisy, zaslané Makovickým Čechům a Slovákům (77).

c) Dopisy, zaslané Makovickým osobám do různých zemí kromě Ruska, Slovenska a Čech (30).

3. V korespondenci Makovického je zvláštní skupina dopisů, které jsou psány různými osobami (kromě rodiny Tolstých a D. Makovického) různým lidem (kromě rodiny Tolstých a D. Makovického). Je jich celkem 22. Tyto dopisy přišly po pozůstalosti Makovického tím, že pisatel dopisu, který neznal přesnou adresu adresáta, poslal dopis Makovickému s prosbou, doručit jej na správnou adresu, ale Makovický tak z různých důvodů neučinil. Proto dopis zůstal v jeho pozůstalosti. Mezi jinými jsou zde dopisy V. G. Čertkova E. I. Popovu (1), V. Lebrena A. Škarvanovi (1), P. Oľchovika rodičům (3), A. Škarvana A. K. Čertkové (1), A. Škarvana N. N. Gusjevu (1), I. Tregubova A. Škarvanovi (1), K. Velemínskeho Kálalovi (1) a j.

Jasnopoljanské zápisky. Tyto zápisky jsou cenným pramenem pro studium díla L. N. Tolstého, především proto, že jsou psány systematicky a autenticky. V Jasnopoljanských zápiscích z roku 1894,[13] tj. v době, kdy teprve započal s psaním svých zápisků, nacházíme následující poznámku: „Jak do dneška,[14] tak i dále. Ve svých zápiscích chci být vždycky pravdivým, chci zapisovat jen to, co jsem viděl nebo slyšel od Tolstého. To, co jsem nezapsal autenticky, co přesně nevím, nepíši, raději nechám prázdné místo..."

Je pravda, že v důsledku někdy až pedantické autentičnosti jednotlivých zápisů nepodařilo se Makovickému zapsat a podtrhnout důležité události a odlišit je od událostí méně důležitých. S druhé strany podrobná autentičnost zápisků má výhodu v tom, že Makovický ve snaze zapsat všechno, co viděl a slyšel, zapisoval i události, které ukazují třídní podstatu ideologie Tolstého a jeho přátel. Velmi podrobně popisuje, jaké

[13] V r. 1894 D. Makovický poprvé navštívil Lva Nikolajeviče v Jasné Poljaně.
[14] Tento zápis provedl Makovický 5. den svého pobytu v Jasné Poljaně.

vztahy byly mezi Tolstým a jasnopoljanskými zemědělci, poměr Tolstého k revolučnímu boji dělnictva a rolnictva.

Vzácným rysem zápisků je systematičnost jejich vedení. Makovický byl první, kdo vedl po dlouhá léta systematicky zápisky o životě v Jasné Poljaně. O Lvu Nikolajeviči bylo napsáno velké množství vzpomínek. Zápisy byly však vedeny jen velmi krátkou dobu. Způsob vedení zápisků Makovického měl velký vliv i na jiné přátelé Tolstého, kteří se také pokoušeli psát podobné zápisky. Makovický o tom praví: „Zápisky píšeme nyní všichni... Nyní vedou zápisky i sekretář L. N-če, Gusjev i Čertkov. G[usjev] začal psát v důsledku mých rad a Č[ertkov] píše, jak se mi zdá, díky mému příkladu, poněvadž začínal psát mnohokrát, ale nikdy nevydržel."[15]

Jasnopoljanské zápisy jsou velmi obsáhlé. Autoři studií o Makovickém, hovoříce o Jasnopoljanských zápiscích, shodují se v tom, že tyto zápisky byly vedeny v letech 1904—1906, tj. od doby, kdy se přestěhoval na stálo do Jasné Poljany. Nám se však zdá, že k Jasnopoljanským zápiskům je nutno připočítat i zápisky pořízené Makovickým za dřívějších návštěv u L. N. Tolstého, poněvadž jsou v podstatě jednoho typu, i když popisují život v Jasné Poljaně jen v kratším období. Makovický vedl své zápisky již při své první návštěvě systematicky, každý den. Proto zápisky z let 1904 až 1910 jsou jen pokračováním těch zápisků, které vedl již dříve. Největší množství bylo napsáno v letech 1904—1910. V archivu Makovického se všechny nedochovaly, ale o jejich rozsáhlosti svědčí na příklad toto: Makovický psal své zápisky do sešitů, které měly v průměru 60 až 90 listů. V archivu je sešit, který obsahuje zápisy z doby od 21. 11. 1909 do 31. 12. 1909, tj. přibližně za jeden a půl měsíce; je označen pořadovým číslem LV (55). V roce 1910, jak ukazují dokumenty archivu, Makovický vedl své zápisky neméně intensivně. Je proto oprávněný předpoklad, že počet sešitů sahá daleko za číslo 60.

Jasnopoljanské zápisky mají různorodou podobu. Vedle jednotlivých malých lístků jsou zde větší, dále jsou zde sešity, listy psané strojem aj. Velká různorodost dokumentů, na nichž byly prováděny Makovickým zápisy, byla příčinou, která bránila badatelům ve využití těchto cenných zápisků. Abychom mohli správně ocenit jednotlivé zápisy, je nutno nejdříve zjistit techniku sestavování těchto zápisů. Makovický, který se vyznačoval velikou pečlivostí a systematičností, vynakládal značné úsilí při jejich sestavování. O tom svědčí toto:

Makovický měl stále v kapse svého kabátu nevelkého formátu standartní „lístky", vystřižené z tvrdého papíru, které nazýval „biletiky". Viděl-li něco zajímavého v Jasné Poljaně, nebo uslyšel-li nějaký výrok z úst L. N. Tolstého, vsunul ruku do kapsy a nepozorovaně si provedl na lístku nějakou poznámku. V důsledku toho jsou jeho zápisy velmi nečitelné a je možno je rozluštit jen se značným úsilím. Podobných „lístků" napsal Makovický během jednoho dne i značné množství.

Původně chtěl provádět tyto zápisy tak, aby se to nikdy Tolstoj nedověděl. Ten však velmi brzy zpozoroval tuto činnost. Nejen že nebránil Makovickému v jeho zapisování, ale někdy, když s někým hovořil, pronášel své výroky nebo názory, které považoval za důležité, tak, aby měl Makovický čas a možnost jeho slova zapsat. Z toho vyplývá, že jsou tyto lístky velmi cenné právě proto, že jsou autentické a je možno je považovat za velmi spolehlivý pramen. Těchto lístků, hlavně z roku 1910, bylo značné množství. Většina z nich se však v archivu nezachovala.

V době, kdy život v Jasné Poljaně utichal, to bylo především pozdě večer a v noci, Makovický usedal ve své pracovně a dlouho do noci zpracovával lístky. Jejich obsah pečlivě přepisoval na tzv. listy, tj. na papíry většího formátu, při čemž zápisy byly již plnější a bohatší. Díky kusým zápiskům na lístkách měl Makovický plnou představu o tom, co se za celý den stalo a do „listů" zapsal vše již podrobně. Uvedené listy si Makovický pečlivě uschovával, aby je posléze mohl použít ke konečnému zpracování zápisků.

---

[15] Dopis D. Makovického do redakce Pohľadov ze dne 26. 1. 1909.

Za života L. N. Tolstého neměl Makovický možnost své zápisky zpracovat. Teprve po smrti svého učitele měl Makovický možnost přistoupit k jejich zpracování. Píše na svém korespondenčním lístku (Ječinacu) z 27. 11. 1910 poté, kdy pochoval svého učitele Lva Nikolajeviče a jel domů na Slovensko, aby ošetřoval a za krátkou dobu též pochoval svého otce: „V těchto dnech jedu domů k nemocnému otci a za měsíc se chci znovu vrátit do Ruska na 3 až 4 měsíce, abych zpracoval své zápisy." Skutečně přijel v roce 1911 nazpět do Jasné Poljany a zpracoval své zápisky. Obsah lístků a listů, které měl chronologicky seřazené, pečlivě přepisoval do „sešitů", kterých — jak jsme uvedli — bylo značné množství. Při tom originály svých zápisků (lístky a listy) Makovický neničil: „Své originály těchto kopií [sešity] já jsem vzal ssebou do R.[užomberku]," psal Makovický ve svých zápiscích dne 8. 11. 1909.

Takovým způsobem nashromáždil veliké množství zápisků (lístky, listy, sešity). Poněvadž však nedůvěřoval svým schopnostem literárním, prosil své přátele, aby zpracovali a vydali tyto zápisky. Tak posílal veliké množství svých zápisů N. N. Gusjevovi, A. Škarvanovi, Nikolajevovi.[16] A jsou zprávy, že tyto zápisky posílal i jiným osobám.[17] Jen nepatrná jejich část byla zpracována a otištěna N. N. Gusjevem.[18] Převážná většina odeslaných zápisků zůstala u bývalých přátel Makovického nebo byla později jimi odevzdána do musea. Tak ve Státním museu L. N. Tolstého v Moskvě je značné množství těchto zápisků, které tam byly uloženy Gusjevem.

Zápisky, které Makovický nedával ke zpracování, nechával si u svého bratra Petra v Ružomberku, jakož i jiné dokumenty. Avšak ani zde nebyly dostatečně chráněny. Ještě za života Dušana Makovického, který žil daleko od svého domova, i po jeho smrti, používali mnozí těchto zápisků. Nesnažili se však zpracovat zápisky jako celek, ale brali si jen nepatrné zlomky.[19] Takový postup vedl k dalším ztrátám těchto zápisků. Z uvedených důvodů je potřeba vyšetřit, kde se všechny zbývající zápisky nacházejí. Uveřejněna byla jen nepatrná jejich část jak na Slovensku, tak v Čechách i v Rusku. Podrobné údaje o jejich publikaci zde neuvádíme. Státní museum L. N. Tolstého v Moskvě v současné době připravuje vydání částí těchto zápisků.

Nehledě na uvedené nepříznivé podmínky, ve kterých byla literární pozůstalost D. Makovického před uložením do Literárního archivu Národního musea v Praze a zvláště do systematického zpracování, v archivu zůstalo značné množství Jasnopoljanských zápisků. Je zde velké množství lístků, které se vztahují k letům 1905 až 1910, dále množství listů z let 1904 až 1910 a nakonec 9 sešitů z let 1909 až 1910.

---

[16] V korespondenčním lístku D. Makovického Petru Makovickému ze dne 17. 2. 1907 ho žádá, aby poslal prvé čtyři sešity zápisků A. Škarvanovi. V dopise N. N. Gusjeva D. Makovickému ze dne 2. 11. 1909 jsou velmi podrobné zprávy o tom, jak Makovický posílal jednotlivé sešity na jeho adresu. V sešitě, který obsahuje zápisky od roku 1910, je zápis: „Odeslat Nikolajevovi".

[17] V dopise J. Hajna D. Makovickému ze dne 3. 3. 1911 se vyjadřuje přání, zaslat některé zápisky k otištění. Je možné, že některé zápisky budou i u P. A. Sergejenka, jak o tom svědčí jeho dopisy Makovickému ze dne 5. 3. 1907 a 2. 4. 1907 i u Birjukova, jak dokazují jeho dopisy Makovickému ze dne 4. 2. 1911 a 16. 4. 1909.

[18] Makovický D. P.: Jasnopoljanské zápisky, 1904—1910, část I až II, Moskva, 1922—1923, pod redakcí N. N. Gusjeva. Později byly otištěny ještě některé zlomky těchto zápisků.

[19] V brožuře *Petr Makovický, Pamätnica*, Bratislava 1932, se například praví na str. 44 ve vzpomínkách Jána Pálka: „Petr Makovický... zápisky potom dal k disposici maďarskému spisovatelovi Arpádu Pásztorovi...". Zápisků používal také R. Jakobson, který ve svém článku *Tolstoj o Masarykovi* (Literární noviny V, 1930-31, č. 18, 1) uvádí text rukopisu Makovického, který je zápisem slov, nadiktovaných Tolstým do článku *O sebevraždách*.

MONOGRAFIA O JILEMNICKOM

Břetislav Truhlář, *Peter Jilemnický, spisovateľ-bojovník* II. (roky 1934—1949). Vydal Slovenský spisovateľ, Bratislava 1958. Strán 332.

Prvý zväzok monografie Břetislava Truhláľa o Petrovi Jilemnickom vyšiel r. 1955. Druhý zväzok vznikol vzápätí po prvom, ako svedčí datovanie na konci knihy: jeseň 1955—jar 1957. To znamená, že boli najlepšie predpoklady, aby celé dielo bolo metodologicky jednotné.

Avšak roky, v ktorých písal Truhlář svoju monografiu, boli rokmi prudkého ideologického vrenia. V literatúre i v literárnej vede bojovalo sa proti vplyvu kultu osobnosti, proti talmudizmu a dogmatizmu. Za heslami tohto boja však nebolo vždy úsilie o prehĺbenie dialekticko-materialistickej metódy, ale neraz aj tendencie podvrátiť marxistické chápanie literatúry ako odrazu skutočnosti. Bolo to obdobie, keď sa s dešpektom hľadelo na spisovateľov-bojovníkov a vyzdvihovali sa spisovatelia-modernisti.

Truhlář nepodľahol revizionistickým zvodom a zostal aj v druhom zväzku svojej práce verný poňatiu Jilemnického ako zakladateľa socialistického realizmu na Slovensku, ktorý práve pre svoj marxistický svetonázor vedel skutočnosť okolo seba stvárniť umeleckejšie ako tí jeho i veľmi talentovaní súčasníci, čo sa nevymanili z okov buržoázno-nacionalistického vysvetľovania biedy slovenského ľudu. Truhlářovi je Jilemnický spisovateľ-bojovník, ktorý „svojím umeleckým dielom dáva robotníckej triede účinnú zbraň v boji proti kapitalistom, dáva jej umelecký obraz toho sveta, ktorý treba zmeniť“ (I, 202). Vernosť takémuto — správnemu — chápaniu však by nemala brániť, aby sa autor nestaral o *hlbokú analýzu* Jilemnického *umeleckého obrazu.* Nestačí dôkladne informovať len o podnetoch, okolnostiach vzniku Jilemnického diel, prípadne ich dobre opísať, v monografickej práci treba odhaliť aj tkanivo Jilemnického umeleckej metódy, umeleckého obrazu, ktorým on vytváral svoj špecifický odraz skutočnosti.

Na prvé prezretie by sa zdalo, že druhý zväzok je po tejto stránke podstatne lepší ako prvý, že roky vzniku zanechali na druhom zväzku len dobré vplyvy. Poukazoval by na to hneď rozsah, venovaný rozborom jednotlivých diel („ideovému a umeleckému profilu“ *Poľa neoraného* venuje Truhlář štrnásť strán, kým v druhom zväzku má „profil“ *Kompasu v nás* už štyridsaťtri strán). Škoda však, že dobré vplyvy nejdú do hĺbky a zostávajú len na povrchu a Truhlářova metóda skúmania je len taká, ako sme ju charakterizovali pri recenzovaní prvého zväzku monografie (Slovenská literatúra III, 1956, 366—369).

Prednosťou všetkých prác Břetislava Truhláľa o Jilemnickom je dôkladná znalosť materiálu, či už ide o archívny materiál alebo o ohlas jeho diela. Vo svojom výklade postupuje rovnako ako v prvom zväzku: chronologicky. Pri jeho delení vychádza však viac z literatúry, ako vidieť i z nadpisu jednotlivých kapitol (I. *Obdobie zápasu o socialistickú literatúru* 1934—1937, str. 5—54; II. *Kompas v nás,* str. 55—157; III. *Život za okupácie,* str. 158—212; IV. *Život a práca* po oslobodení 1945—1947, str. 213—243; V. *Kronika,* str. 244—311). Nakoniec je pripojený veľmi osožný Súpis knižne vydaného diela Petra Jilemnického (str. 313—326) a Menný index, spoločný pre prvý i druhý zväzok monografie. Chronologický spôsob podania dovoľuje Truhlářovi naplno uplatniť jeho silnú stránku — on sa skutočne nevyhýba žiadnemu faktu, glosuje a hodnotí i neuverejnené Jilemnického pokusy a náčrty. Zhrnutím materiálu bude Truhlá-

řova práca nepochybne oporou pre každého ďalšieho bádateľa. Údaje sú spoľahlivé a tých niekoľko nepresností je skôr výsledkom tlačových chýb (napr. na str. 214 sa nesprávne uvádza dátum listu Andrejovi Thomesovi 21. 5. 1945, hoci správne je 21. 6., na str. 217 list žene Ružene nie je z 20. 6., ale z 20. 7. 1945 a p.). Želateľný by však bol rovnaký spôsob citovania (najmä pri citátoch z revuí nestačí udať len ročník a číslo; pritom k citátu z novín uvádzajú sa niekedy aj strany).

Ale žiadny fakt — ani v literatúre — nejestvuje izolovane a ani Jilemnického dielo nemožno správne analyzovať a hodnotiť bez vzťahu k ostatnej literatúre. Truhlář si to uvedomoval, a preto sa dôsledne usiloval konfrontovať Jilemnického práce s tvorbou súčasníkov i starších spisovateľov. Veľmi podnetne začleňuje Jilemnického najmä do celku československej literatúry, a to aj vo vzťahu k minulosti aj do procesu vytvárania socialisticko-realistickej literatúry. Uspokojuje sa však pritom neraz len s porovnávajúcimi proklamatívnymi konštatovaniami, miesto toho, aby pátral po príčinách zhôd i nezhôd (napr. na str. 149—153 v súvislosti s knihou *Kompas v nás*).

Nedostatky Truhlářovho začleňovania Jilemnického sa však výrazne prejavujú vo vzťahu k slovenskej literatúre. Jeho vývody (str. 76—77) o ucelenosti Jilemnického poviedok (ide o poviedky *Tma* z r. 1933 a *Sklári* z r. 1938) voči poviedkam Hrušovského strácajú na presvedčivosti, keď si uvedomíme, že prózy Hrušovského sú z rokov 1922—1925 a že teda ide o poviedky z dvoch rozličných údobí slovenskej literatúry. Pritom v celej práci nekonfrontujú sa ani jednotlivé práce Jilemnického (hoci literárne exkurzy v *Kronike* majú zrejme polemický charakter) ani celé jeho diela s tvorbou takých rovesníkov, ako boli Figuli, Chrobák, Horák, Bodenek. Pri tejto konfrontácii by sa len zvýraznilo realistické majstrovstvo Jilemnického v rozpore so stálou lyrizáciou slovenskej prózy a jej útekom od priameho zobrazovania najpálčivejších súčasných spoločenských problémov v druhej polovici tridsiatych rokov. Jozef Horák v románe *Hory mlčia* (1947) a Ján Bodenek v knihe próz *Z vlčích dní* (1947) majú tiež postavy z ľudu, ktoré bojujú proti okupantom, ale či nie aj proti ním žiada Jilemnického Gondáš: „... píšte to tak, aby každý videl, aké bolo zmýšľanie ľudu, ktorý povstal, zdôraznite, ktoré sily to boli, čo mu ukázali pravdu, aké myšlienky a túžby živili jeho odvahu a nepoddajnosť!" Prózy vysvetľujúce odpor proti okupantom podobne ako Horák a Bodenek písali do slovenských časopisov už pred *Kronikou* aj František Švantner a Mária Topoľská. Ale ani tých Truhlář vôbec nespomína.

Rovnako dobrý bol Truhlářov úmysel pri konfrontovaní Jilemnického prác s dielami slovenských klasikov, najmä Tajovského a Timravy. Pri interpretovaní Jilemnického článku *O industrializácii*, nazeranej z celkom opačnej strany správne pripomína (str. 256), že štýl kukučínovský, spôsob Tajovského, prózy Timravine musia byť nahradené novou formou, adekvátnou novému obsahu. Pri porovnávaní Jilemnického s dielami klasikov sa však konštatuje iba o obsahu, že aj klasici videli tak biedu slovenského ľudu ako Jilemnický, len nevideli východisko. Jediné formové porovnanie ústi v neprospech Jilemnického, že „aj v tých najlepších prózach Jilemnického je v pomere ku Kukučínovi napr. dačo nevysloveného (ďalej sa uvádza pri Kukučínovi aj Tajovský), dačo čo priam hýri u Kukučína", a to „bezchybné poznanie myslenia slovenského človeka". Truhlář vidí ďalej u klasikov „čosi slovenského v stavbe reči, v akomsi dodatku, ktorý nenapísali a ktorý jednako preniká každým riadkom". Toto iracionalistické chápanie je len podčiarknuté ďalšími otázkami: „Je to tradícia, sú to stáročné dejiny, je to stáročná *skúsenosť* (zdôraznil Truhlář), zverovaná z generácie na generáciu, dáka rodná ‚duša' diela? Dačo nepostihnuteľného, čo dostáva človek už v belčove?" (str. 147—148). Podľa Truhláča Jilemnický vdýchol túto „substanciu" do vlastného diela len v *Kronike*, no celkove u neho „niet minulosti, je iba prítomnosť slovenského ľudu a budúcnosť, jasná, nová, socialistická cesta", kým „u klasikov je to prítomnosť, zmiesená minulosťou a vovedno skutá, boľavá, zlá a neraz nedôverujúca novému" (str. 148). Truhlář miesto toho, aby správny postreh o rozdielnosti obsahovej usiloval sa dokázať analýzou umeleckej metódy Jilemnického a porovnať s Kukučínom, uspokojuje sa radšej rečníckymi otázkami, ktoré veci neriešia. Tu bolo treba jasne povedať, že „rodná duša diela" sa

mení a u Jilemnického nemôže byť totožná ani s Tajovským ani s Kukučínom. Konštatovanie o socialistickorealistickom umení, že má byť národné formou, neznamená, že prestáva dialektická spojitosť obsahu a formy. Bolo treba pripomínať nie jednotlivé citáty z Timravinej prózy *Tá zem vábna* alebo Tajovského *Dvanásť duší,* ale porovnať hrdinov týchto próz a Jilemnického próz. Nemožno vyzdvihovať Jilemnického umelecké kvality voči súčasníkom ako najlepšie a zároveň v pomere ku klasikom mu ich upierať. Tak sa, či sa chce, či sa nechce, podceňuje socialistickorealistická literatúra.

Podobných protirečení, vyplývajúcich neraz z Truhlářovho publicistického štylizovania, je v práci dosť. Objavujú sa všade tam, kde autor začína opisovať (i keď veľmi umne) a necháva bokom vedecký rozbor. Truhlářovi sa to stáva pravidelne vtedy, keď má hovoriť o forme. Truhlář vie dobre zachytiť ideu diela, jej spojenie s dobovými spoločenskými a politickými problémami — tu je dôkladný a presný. Máločo už bude možné dodať ku kapitolám *Život za okupácie* a *Život a práca po oslobodení.* Prenikavosť Truhlářovho pohľadu na Jilemnického diela slabne pri analýze charakterov, kompozície a najmä reči. Vedecký rozbor nemožno nahradiť stereotypnými rečníckymi zvolaniami typu: „*Akú* silu predstavivosti mal Jilemnický a *ako* presne, priliehavo dokázal použiť prirovnanie, o tom svedčí..." (str. 81—82). Čitateľovi i marxistickej literárnej vede treba dokázať, prečo Jilemnického „metafory sú striedme, no vždy úderné, jasné a bohato ovplyvňujúce čitateľovu fantáziu" (str. 279) a rovnako zhodnotenie Jilemnického umenia v *Kronike* nemožno odbaviť patetickým zhrnutím, platným na tisícky dobrých diel: „Krása slova, pravdivé a pôsobivé príbehy, reč podmaňujúca si čitateľa bohatosťou a schopnosťou vyjadriť jemné vlákna ľudských vzťahov a citov, pradivo myšlienok i činy, hnev, hrôzu i lásku, to je Jilemnického kronika" (str. 279). Tam, kde sa Truhlář opiera o dôkladné znalosti, nenachádzame vyjadrovanie sa frázami.

V rozbore Jilemnického umeleckých prostriedkov Truhlář zaostáva za Špitzerovou knihou *Peter Jilemnický,* i keď aj tam to boli skôr jednotlivé bystré postrehy ako sústavná analýza. Ako by sa Truhlář nebol usiloval opierať sa o jej vývody. Taká obsiahla monografická práca, ako je Truhlářova — oba zväzky majú dovedna vyše päťsto strán — musí byť syntézou doterajšieho výskumu. Jej „pôvodnosť" tým nijako neutrpí. Skutočnosť, že si Truhlář niektoré uzávery predošlých bádateľov nevšímal, vidieť pri rozbore *Kroniky,* pri ktorej potlačil jej „subjektívny" polemický charakter voči vtedajšej literatúre, motivovanie formy diela.

Truhlář sa niekedy dáva uniesť vonkajšou podobnosťou, svojou štylizáciou. Zračí sa to napríklad v úzkom spájaní kompozície Jilemnického knihy *Kompas v nás* s Bocacciovým *Dekameronom,* že sa *Kompas v nás* dokonca nazýva „socialistickým Dekameronom" (str. 85). Aj „renesančnosť" Jilemnického je len novinársky nadhodená. Nedomyslenosť takýchto štylizácií vedie potom k tomu, že na jednej strane sa *Kompas v nás* príliš pripája k *Dekameronu* a rezolútne sa tvrdí, že *Kompas v nás* je len cyklus noviel, no na druhej strane sa podľa materiálu správnejšie tvrdí, že „jedine táto kompromisná, úmyselne zhustená a kontrastná forma bola schopná dať výsledný dojem" (str. 97), hovorí sa o Jilemnického formovom novátorstve, cituje sa Jilemnického list Andrejovi Mrázovi z 5. decembra 1937 o kompozícii románu *Kompas v nás* (str. 123—126) a Truhlář nijako nepolemizuje s „najvýstižnejšou, najhlbšou" recenziou Urxovou (tak ju správne charakterizuje Truhlář), ktorý však rozhodne charakterizuje *Kompas v nás* ako román, tvrdiac: „A ani v české literatuře nemáme dosud románu, jenž by se mohl pochlubit tak organicky v uměleckém poznávání skutečnosti uplatněnou metodou dialektiky, jako je tomu v románu Jilemnického. Vážíme velmi svoje slovo, pronášíme-li tento soud" (str. 141). Dôkladná analýza by zjednotila protichodné Truhlářove názory, lebo musel mať vždy na pamäti vlastné slová Jilemnického, že v diele *Kompas v nás* je idea diela takým organizujúcim kompozičným princípom, že nemožno o ňom hovoriť ako o „socialistickom Dekamerone" alebo „cykle noviel".

Na rozdiel od prvého zväzku sa Truhlář v druhej časti svojej monografie nevyhýba zaujatiu osobného stanoviska a neváha spájať analýzu minulosti s dneškom. Upozorňuje na poučenia pre súčasnú literatúru veľmi podnetne a nijako nie je na škodu jeho práce

— naopak je to jej prednosťou — že sa dosť zoširoka zaoberá polemikami o socialistický realizmus v tridsiatych rokoch. Avšak aj tu neraz zostáva len pri konštatovaniach podobnosti, hoci pri takomto porovnávaní treba zároveň upozorniť na novosť a špecifickosť dnešnej literárnej situácie. Truhlářova snaha byť zarovno s dňom viedla ho niekde k zbytočným veciam. Pri rozbore *Kroniky* skutočne zbytočné bolo odvolávať sa na Georga Lukácsa (str. 271—273).

Celkove: Truhlářova monografia o Petrovi Jilemnickom je prácou, u ktorej kladne hodnotíme bezpečné ovládanie materiálu; je to dôkladné a presné zhrnutie. Tým bude Truhlářova práca oporou pre ďalších bádateľov a čitateľovi dá všetky prístupné vedomosti o Jilemnického živote, o zrode i osude jeho diel. Monografia je preniknutá láskou a oddanosťou k dielu klasika našej socialistickorealistickej literatúry a preto bude lásku a oddanosť vzbudzovať aj u čitateľov. Nedostatky monografie sú vo vedeckom spracovaní zhromaždeného materiálu. Nestačí len formulovať približne správne konštatovania, ktoré sa ako také ukážu aj po ďalšom výskume, vo vedeckej práci musia byť ony dokázané. Z Truhlářovej monografie sa teda síce správne ukazuje Jilemnický ako socialistický realista, oboznámime sa i s predpokladmi a okolnosťami jeho tvorenia, no len poodkrytá je špecifickosť Jilemnického uplatňovania socialistickorealistickej metódy. Vystopovanie tohto procesu by rovnako poslúžilo pravdivému obrazu Jilemnického vo vývine našej literatúry ako i našej súčasnej literatúre.

Ivan Kusý

TIMRAVIN SBORNÍK

Timrava v kritike a spomienkach. Sborník zredigovali Ivan Kusý, Zora Jesenská, Alexander Matuška. Vydalo SVKL, Bratislava 1958. Strán 849+32 príloh.

Myšlienka vydávať zborníky spomienok a kritických prác najrozličnejšieho druhu vznikla v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry jednak z potreby organizovať si textologickú kritiku pre svoje vydavateľské ciele (nie je náhoda, že vyšli podobné zborníky o Hviezdoslavovi, Jesenskom, Kukučínovi a chystajú sa ďalšie o Jégém a Kraskovi v tom istom čase, ako sa vydávajú alebo robia prípravy na vydanie spisov týchto spisovateľov), jednak z potreby popularizovať klasiku prostredníctvom odborníkov medzi širšími vrstvami. Zásadne niet príčiny, prečo by sa nemohli zjednotiť tieto ciele bez úkoru pre jeden i druhý. Funkciu popularizačnú plnia zborníky vcelku dobre. Nás tu bude, pravda, zaujímať funkcia výskumná, tá druhá iba ak v súvislosti s vedeckými výsledkami zborníka.

Prv ako pristúpime k samému rozboru, musíme si celkom stručne povedať, aký zámer sleduje tento zborník, lebo ináč by sme mu dokonale neporozumeli. Pred päťdesiatimi rokmi vznikol totiž spor o charakter a hodnotu Timravinho diela medzi hlasistami (resp. ich druhou generačnou vlnou — „prúdistami") a martinčanmi. Neskôr sa tento spor zopakoval medzi príslušníkmi moderny (Bujnák) a hlasistami. Hlasisti a ich neskorší prívrženci uvádzali ako hlavný argument svojich téz realistický charakter Timravinho diela oproti väčším-menším prvkom romantizmu v diele Vajanského a jeho epigónov. Súčasná kritika vyzdvihuje Timravu v súhlase s hlasistami ako popredný predstaviteľku kritického realizmu. K problémom rýdzo literárnovedným pripájajú sa, pravda, aj problémy historicko-spoločenského dosahu jej diela v minulosti a teraz. Tento zborník má veľký cieľ: chce definitívne rozhodnúť spor z nových aspektov historicko-spoločenských i vedeckých, a pretože protipólom Timraviným v literárnom diele má byť podľa mienky mnohých prispievateľov Vajanský, má toto riešenie nielen vedeckú zaujímavosť, ale aj napínavosť.

Zborník je okrem úvodu redaktora I. Kusého a záveru A. Matušku rozdelený na tri časti (I. *Timrava v spomienkach,* II. *Timrava v kritike,* III. *Timrava vo fotografii*). Toto rozdelenie, vyskúšané už v predošlých zborníkoch, dobre vyhovuje tak materiálu ako i koncepcii. Treba dodať, že hneď za textom, ako súčasť II. dielu, sú najstručnejšie

bibliografické poznámky s menným registrom. Bibliografické poznámky sú stručné a nakoľko sme sa stačili presvedčiť, sú správne a spoľahlivé.

V bibliografických poznámkach a vysvetlivkách (str. 821) sa hovorí: „... Nie div, že pri množstve príspevkov v zborníkoch (rozumej doterajších aj v tomto), ktoré pritom boli napísané pri rozličných príležitostiach a s rozličným zameraním, je dosť nezrovnalostí aj opakujúcich sa konštatovaní... V spomienkach sa mnohé fakty, aj nepodstatné, opakovali, preto sme ich ponechávali len tam, kde sú zachytené najdôkladnejšie... Nepresnosti v príspevkoch už mŕtvych autorov sme neopravovali, ale uvádzame ich na správnu mieru vo vysvetlivkách..." atď. Vzťahujeme túto poznámku predovšetkým na časť prvú, keďže ide o materiál, ktorý sa spracúva len výberom a úpravou, kým v časti druhej každý autor má možnosť vysloviť svoju mienku jasne aj o tomto životopisnom materiáli. Uvádzame to ako doklad, že redaktori boli si vedomí veľkých názorových rozporov na ľudský charakter Timravin v najužšej súvislosti s jej literárnym dielom a že jednako nepripisovali tomu žiadny zvláštny význam, lebo sa to v plnej miere neodzrkadľuje ani v úvode ani v závere.

Ako to už pri takomto spomienkovom materiáli býva, najmä keď je zbieraný a hľadaný ex post v dosť dlhom časovom odstupe, je skoro vždy zaujímavý, často dobre napísaný, ale jeho dokumentárna a poznávacia hodnota je veľmi menlivá. Vcelku spoľahlivé (neskôr uvedieme kritériá) sa zdajú príspevky hovoriace o kraji a prostredí Timravinho života od jej súčasníkov (B. Krpelec, Ľ. Bazovský) alebo výskum, prispôsobený vedeckým požiadavkám (J. V. Ormis, I. Kusý a i.). Istú dokumentárnu hodnotu sa zdajú mať, aspoň v podstatných častiach, príspevky obranného rázu, v ktorých žijúci účastníci minulosti vysvetľujú, že dojem, akoby „martinčania" mali k Timrave nechuť a brali ju na vedomie len nasilu, sa zakladá len na nedorozumení (Anna Škultéty, F. Jesenský st.). I. Kusý vo svojich článkoch toto tvrdenie odmieta. Ináč hoci všetky príspevky zdôrazňujú zvláštnosti Timravinej povahy, jej uzavretosť, vzdorovitosť, plachosť, predsa len v celkovom podaní rázu jej charakteru sú veľké a nezlúčiteľné rozpory. V jednych je, i pri spomínaní v podstate všetkých charakterových vlastností, zdôraznená časť spoločensky negatívna — Timrava je v nich vylíčená ako osobnosť s veľkou dávkou spoločenskej neprispôsobivosti. V druhých je zdôraznená jej skromnosť, dobrota srdca, láska k umeniu a napodiv — puritánstvo. Komu veriť? Táto otázka, ako sa to potom ukáže v časti kritickej, nie je ľahostajná z hľadiska genetiky Timravinej osobnosti a jej diela. Redakcia zborníka sa vlastnej mienke vyhla, keď sa nepostarala o solídny kritický životopis, postavený na skúmaní nového materiálu, čo by jej bolo ináč usporilo mnoho miesta zo spomienok. Komu teda veriť? No odpoveď nie je taká ťažká, ako by sa zdalo. Tieto dáta, i keď sú niekedy diametrálne, nemusia byť vedome nepravdivé: stačí si uvedomiť, že tieto spomienky pochádzajú z dlhého obdobia, na póloch ktorého stojí mladosť a staroba. Očividné je, že Timrava nadobudla v staršom veku istú rutinu, ktorá jej pomáhala v známych situáciách — no akonáhle sa ocitla v nových situáciách, všetku istotu stráca, ako o tom svedčia bezpodmienečne všetky vážne doklady a odhaľuje sa jej plachá a neprispôsobivá povaha z mladosti. Prirodzene, že pre genetiku Timravinej osobnosti a jej diela má význam len táto jej povaha z mladosti; — rozumie sa, že v rozvitom diele ukázali sa potom aj iné znaky jej povahy. Ale to by bolo treba kriticky z materiálu konštatovať a dať to do vzťahu s jej dielom. Napokon nepokladám za správne konštatovanie o puritánstve jej charakteru. Kto pozná puritánske ovzdušie v slovenskej evanjelickej spoločnosti tých čias, dá mi za pravdu, že práve naopak, charakter Timravin a pravdepodobne aj celého rodinného prostredia je iný ako puritánsky. A to je práve to, čo Slančíkovskú rodinu dosť prudko oddeľovalo od úzkej a rigoróznej časti slovenskej spoločnosti (väčšinou farárskej a rechtorskej). O tom dáva dostatočné svedectvo celé jej dielo.

Treba sa pristaviť ešte pri jednom fakte, ktorého dôležitosť redaktorom zborníka pre Timravin ľudský a umelecký charakter uniká (hoci si ho aspoň čiastočne uvedomujú niektoré kritické príspevky, napr. A. Mráz, str. 395, a zmieňujú sa o ňom aj spomienky). To je fakt maďarónstva v Slančíkovskej rodine. Dôležité, spoľahlivé a nie dostatočne

využité zprávy pre túto životopisnú časť ako aj pre ovzdušie evanjelických fár máme vo Vansovej diele o Jánovi Vansovi, v M. Bodického *Rozpomienkach a pamätiach* a niečo aj v Zechenterovom diele *Päťdesiat rokov slovenského života.* Tu máme spoľahlivé kritériá pre posúdenie takmer všetkých životopisných otázok Timraviných, nevynímajúc ani maďarónstvo niektorých ľudí z jej najbližšej rodiny. Uvediem aspoň najpodstatnejšie: „Pri Abelovej je Polichno, chudobná obec s lichým chotárom, iste od toho má meno. Tam bol farárom Pavel Slančík, tichý Slovák, ale ani on nevychoval zo svojich dvoch synov Slovákov. Starší Pavel je dosiaľ farárom v južnom Maďarsku ostavšom Novohrade, úplne scudzený svojmu rodu, mladší, Bohuslav, farár na Abelovej, nezodpovedá svojmu slovenskému menu, ktorým ho chcel otec označiť ako budúceho Slováka. Ťažko mu je prispôsobovať sa novým pomerom, aj jeho deti sú vychované v maďarskom zmýšľaní. Z troch jeho sestár jedna vydatá je za Michalom Laciakom, seniorom novohradským; druhá za Bartolomejom Krpelcom, škôldozorcom v Bardiove; tretia Božena, nevydatá, je naša povestná spisovateľka Timrava. Ako by na nej bol ostal celý podiel šľachetného jej otca." (Michal B o d i c k ý, *Rozpomienky a pamäti,* Martin 1933, 106.) Závažnosť tohto svedectva pre formovanie Timravinho charakteru — i napriek tomu, a či práve preto, že o jej národnom povedomí vôbec nepochybujem — sa mi zdá veľká, lebo nám vysvetľuje z rozpoltenosti jej charakteru mnohé, čo by sme si ináč vysvetliť nevedeli. Vyzdvihujem aspoň stručne tento fakt, nezhodnotený dosť ani v kritických príspevkoch, ktoré ináč pochopili charakter Timravin veľmi správne v súvislosti s charakterom (skladbou) jej diela.

Druhá časť, *Timrava v kritike,* jednak zhrnuje, aspoň v dôležitých skratkách všetko, čo bolo o Timrave napísané, jednak prináša i poznatky nové, písané pre zborník. Metodologicky ide však medzi nimi o tri druhy prác: jednak o kritiku z okruhu pozitivistického, z okruhu analytického výskumu skladby a napokon z okruhu kritiky marxistickej.

Ťažisko poznania Timravinej osobnosti a diela spočíva v článkoch Groeblovej, Škultétyho, Šoltésovej, Menšíka, Hamaliara, Mráza a Matušku. Konštatujem, že v týchto prácach je v podstate všetko, čo bolo možné z hľadiska tradícií pozitivistickej (hlasistickej) kritiky poznať. Vyzdvihujem najmä prácu Hamaliarovu, ktorá zhrnuje vlastne všetky doterajšie poznatky. Čo prichádza po nej, väčšinou iba rozvádza alebo spresňuje veci aspoň už čiastočne známe. Spomenutia zasluhuje azda ešte stať Mrázova, jedna z jeho závažných kritických prác, ktorá nadhadzuje problém okrajovosti Timravinho diela, najmä pokiaľ sa to týka jej osobnosti, okrajovosťou novohradského územia Timravinho, ale obmedzuje sa len na jeden problém, genetiku jej sedliackych motívov, čo mu neposkytuje dosť možností využiť svoj dôležitý poznatok v plnej miere. Stať Matuškova, v ktorej kombinuje veľmi šťastne svoju, v podstate šaldovskú (brunetièrovskú) analýzu štruktúry s prenikom k historickému a spoločenskému podkladu jej diela, je najvýznamnejšia tým, že veľmi správne ukazuje už charakter Timravin ako človeka moderného, rozháraného, ako autora blízkeho generáciám prítomným. To, čo uvádza, ukazuje veľmi presvedčivo a veľmi názorne, že štruktúra Timravinho diela vypadáva nielen z rámca súvekej slovenskej prózy, ale i zo štruktúry slovenského prozaického realizmu. Matuškovej práci, ktorá by vedela ukázať veľmi inštruktívne paralely Timravy so svetovými zjavmi literárnymi, chýba len vlások k správnym záverom. Neurobil ich azda preto, lebo jeho závažné poznatky nemajú metodickú homogénnosť a svoju záverečnú koncepciu opiera o Votrubu a Hamaliara.

Redakcia správne usúdila — možno aj vedome — že príspevky z okruhu kritiky marxistickej začlenila hneď po partii nadväzujúcej na výsledky „školy" pozitivistickej, hoci táto metóda generačne i časovou následnosťou patrila by vlastne nakoniec. Urobila to azda preto, lebo závery týchto prác sa v podstate zhodujú so závermi už spomenutými (ináč je zaradený z tematických príčin len Kusého článok *Cesta kritiky k Timrave* a druhý jeho článok *Timrava — K periodizácii jej diela*). Všetky tri Kusého články (jeho náčrt z I. časti *Timrava — Život a dielo* je len akousi schémou, náhradou za potrebný životopis), staršie i napísané pre zborník prinášajú, vďaka niektorým stránkam metódy, mnoho dôležitých a zaujímavých poznatkov, ale jeho aprioristický príchod k problému:

nespornosť, vrcholnosť Timravinho zjavu ako kritickej realistky, usilovné hľadanie všetkého, čo by dokazovalo, že Timrava je umelecký a charakterologický protipól Vajanského, berie mnoho z vedeckej presvedčivosti jeho vývodov. Naša výhrada znie: marxistická metóda bádania v oblasti literárnej vedy len vtedy prekonáva všetky ostatné výskumné metódy, keď je použitá v celej šírke a primerane k materiálu. Každá správna marxistická metóda v literatúre musí ukázať súvislosť detailnej štruktúry diela (štýlu, lexiky, kompozície, postupov, básnických prostriedkov atď.) s historicko-spoločenskou základňou a s triednou nadstavbou, a to, rozumie sa, ako vzťah závislý od toho, čo nazývame v uvedenenom zmysle podľa marxistickej terminológie. Veľmi dôležité Leninove postrehy, ktorými nám ukázal takú nesmierne dôležitú cestu výskumu, ako sú straníckosť literatúry a dvojprúdnosť kultúrnych javov, poslúžia nám bezpochybne len vtedy, keď ich použijeme na vrchole teórie, a nie bez vzťahu s celou témou dialekticko-materialistického výskumu, a najmä už nie vtedy, keď kritik zamení stranícke hľadisko triedne a socialistické za hľadisko kritizovaného javu.

Článok Tomčíkov z tejto kategórie výskumov uspokojuje sa literárnohistorickým učlenením Timravinho poprevratového diela a preto neprináša nijaké prekvapujúce poznatky.

K akým záverom možno dôjsť nesprávnym, povrchným užívaním marxistickej metódy, ukazuje stať Petrusova. Ide o paralelu Vajanský-Timrava. Keby bol náležite preskúmal materiál, bol by mu vyšiel mnohý cenný poznatok. Próton pseudos jeho práce je v tom, že on, ktorý mieni byť kritikom socialistickým, v podstate sa stotožňuje s kritikou hlasistickou, ibaže ju prevádza do svojej terminológie, a zabúda, že v spore hlasistov so symbolistami ide o spor dvoch meštiackych vrstiev a dvoch rozdielnych meštiackych generácií, kým v marxistickej kritike sa odráža hľadisko *robotníckej* triedy, stojacej v nepriateľskom pomere tak ku jednej ako ku druhej vrstve a generácii. Keby si bol Petrus povšimol a z vlastného názoru rozobral povedzme len štýl Vajanského a Timravin, bol by došiel k originálnemu a správnemu záveru (lebo to neurobil ani v sborníku, ani mimo sborníka, pokiaľ viem, nik), že Timrava je organickým pokračovateľom Vajanského štýlu, jeho prebraním i popretím! Petrusov článok možno ospravedlniť iba ak autorovou prenáhlenosťou. Keď však možno do istej miery ospravedlniť, že príslušníci staršej generácie, užívajúc inú, prekonanú metódu, nemôžu dôjsť k istým záverom, ktoré ich metóda nedovoľuje, ťažko sa to dá ospravedlniť u Petrusa, ktorý chce užívať metódu, ktorú ja sám, práve tak ako on, pokladám za vedeckú metódu katéxochén!

Nové poznatky prinášajú výsledky tretieho kritického okruhu, z ktorých vynímam najmä časť Čepanovu, koincidujúcu vo všetkých hlavných bodoch s výskumami Paulínyho, Horáka, Šmatláka a Nogeho. Kým títo urobili parciálne analýzy Timravinho jazyka, štýlu, umeleckých prostriedkov, Čepan, opierajúc sa práve tak o ich vývody, ako aj o vývody všetkých čelnejších autorov článkov sborníka a ešte niektorých iných, dochádza k záveru, že typom svojho ľudského i umeleckého charakteru a všetkými svojimi prostriedkami Timrava nie je vrcholom slovenského kritického realizmu, ale jeho hraničným bodom, že je svojím životným cítením i jeho prejavom blízka Kraskovi. To je poznatok veľkého dosahu, o to závažnejší, že je doložený a že doklady, zobrané z materiálov Timravinych a názorov jej kritikov, sú precúdené dôkladným skúmaním.

Tieto závery sú vlastne menej prekvapujúce, ako by sa na pohľad zdali. Hamaliar, a najmä Matuška, zniesli už množstvo materiálu, ktorý na to poukazoval, ale, rozumie sa, nie je to materiál dostatočný.

Najväčšmi zaráža fakt, že tieto správne závery ostávajú nevyužité. Čepanovo zhrnutie je zhrnutím vlastne len v rámci svojej analytickej metódy. Každá z týchto štúdií, okrem Čepanovej, rozoberá len jeden jav a Čepan sám vymedzuje len Timravino miesto v rámci nášho literárneho vývinu. Určuje jeho polohu vzhľadom dopredu a dozadu a len všeobecne sa opiera o závery iných štúdií, zisťujúcich Timravin význam vo vzťahu historicko-spoločenskom. Je zjavné, že tak robí nároky — ale je to koniec? Nie, tento koniec tu chýba. Tieto závery v najširších dialektických vzťahoch neurobili ani redaktori Kusý a Matuška.

A tak sa mi zdá, použijúc Kusého a Matuškov výraz, že sborník Timravu oboplával, ale tento periplús nechal krútiť sa slnce okolo zeme miesto toho, aby nám ukázal opak.

K tretej časti poznamenávame, že popri mnohých zaujímavých fotografiách boli by sme tu radi uvideli aspoň jej otca a matku, o ktorých sme už toľko počuli z iných diel a od ktorých Timrava očividne mnoho zdedila, ba, aby sme predišli periplús, od od ktorých (najmä otca, pozri napr. spomienky Bazovského) dostala či v nervovej sústave, a či skôr v problematickej výchove, charakter človeka fin de siècle.

Záverom len toľko: najlepšie práce ukazujú, že naša literárna veda dozrieva k systematickému výskumu a že by bolo načim hľadať aj novú organizáciu výskumnej práce, ako dávajú tieto, ináč veľmi záslužné sborníky.

Michal Chorváth

LITTERARIA — NOVÝ SBORNÍK LITERÁRNOVEDNÝCH PRÁC

Literárnovedná práca sa u nás v posledných rokoch nielen rozrástla do šírky, ale nadobudla zjavné črty práce systematickej a plánovitej. Jej cieľ je vyjadrený predovšetkým úsilím o marxistické zvládnutie hlavných zjavov a celkového dejinného procesu literatúry, no neodmysliteľnou súčasťou tohto úsilia je zároveň snaha o preskúmanie a zmapovanie dosiaľ ešte vždy bielych miest na organizme slovenskej literatúry, ktoré nám ostali ako dedičstvo medzerovitého literárnohistorického výskumu z minulosti. Pravda, treba priznať, že vďaka rozširovanému a prehlbovanému poznávaniu literatúry vynárajú sa pred nami ustavične nové otázky a problémy, ktorých riešenie si vyžaduje osobitné monografické spracovanie, opreté neraz o základný materiálový výskum. Táto skutočne objektívna potreba vyvolala k životu nový publikačný orgán vo forme sborníka štúdií a dokumentov, ktorého prvé číslo vyšlo minulého roku. (*Litteraria.* Štúdie a dokumenty I. Vydalo Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1958. Strán 384. Vedecký redaktor dr. Oskár Čepan.) A už toto číslo nás presvedčilo, že ide o orgán veľmi užitočný, že tento orgán má možnosť uverejňovať i pomerne rozsiahle štúdie a príspevky, ktorých publikovanie by bolo v časopise neúnosné, no ktoré môžu byť obohatením našej literárnovednej produkcie.

V prvom ročníku prinášajú Litteraria príspevky k dejinám slovenskej literatúry, zväčša monografického charakteru. Ludmila Čuprová tu uverejňuje výsledky svojho bádania o živote a diele Jána Silvána, Andrej Mráz publikuje štúdiu o Pavlovi J. Tomáškovi a jeho poviedke *Obchodníci,* Ondrej Mrlian píše o spolupráci Mikuláša Dohnányho s J. M. Hurbanom pri redigovaní Slovenských pohľadov, Cyril Kraus rozoberá porevolučnú poéziu A. Sládkoviča, Július Noge analyzuje Kukučínove poviedky a napokon Pavol Petrus si všíma, aký ohlas mali inonárodné literatúry v slovenskej literárnej kritike v posledných dvoch desaťročiach 19. storočia. Tematicky sú teda Litteraria I sborníkom pomerne uceleným (všetky príspevky, okrem jedného, sú venované problematike 19. stor.), i keď čo do vedeckej hodnoty je obsah sborníka pochopiteľne rôznorodý.

Príspevkov vyslovene materiálového charakteru v sborníku niet. Najbližšie k takémuto charakteru má stať O. Mrliana (*Mikuláš Dohnány v redakcii Slovenských pohľadov,* str. 103—128), ktorej podstatná časť je založená na citátoch a komentovaní Dohnányho korešpondencie s Hurbanom. Pravda, Mrlian veľkú pozornosť venuje aj referovaniu o polemikách, ktoré mali Slov. pohľady so „staroslovákmi", predsa však skutočný prínos jeho stati je v materiále, ktorý uvádza zo vzájomnej korešpondencie oboch redaktorov Pohľadov. Bolo by bývalo preto nepochybne užitočné, keby bol Mrlian túto korešpondenciu zverejnil v úplnosti. Aj dôkladný príspevok L. Čuprovej (*Poznámky k životu a dielu Jána Silvána,* str. 5—68) je orientovaný materiálovo, prinášajúc viacero nových poznatkov a hypotéz o Silvánovej osobnosti, ktoré zaiste vzbudia pozornosť bádateľov v oblasti staršej slovenskej literatúry.

Príspevky A. Mráza, C. Krausa a J. Nogeho majú oproti predošlým odlišný charakter: sú síce tiež zamerané monograficky, ale orientujú sa na ideovo-umeleckú analýzu literárneho diela. A sú to práve tieto príspevky, ktoré tvoria jadro celého zborníka. Všetky charakterizuje snaha priblížiť sa k literárnym javom ako k javom umeleckým a pritom úsilie vyložiť vnútornú skladbu literárneho diela v dialektickej jednote s momentami ideovými a objektívne spoločenskými. Ak pritom Mráz (*Pavel J. Tomášek a jeho poviedka Obchodníci*, str. 69—102) skúma svoj predmet v širších spoločenských súvislostiach než Kraus a Noge, kladúc dôraz na „dobovosť" literárneho diela (čo mu akiste umožňuje vo zvýšenej miere samotné skúmané dielo, ktoré je významné vlastne iba ako istý literárno-dobový fakt), obaja mladí autori, nezabúdajúc na spoločenskú podmienenosť literatúry, zapúšťajú svoje sondy zas oveľa hlbšie do umeleckého tkaniva literárneho diela, získavajúc takto nejeden nový, zaujímavý a podnetný poznatok o tvorbe takých „známych" spisovateľov, ako sú Sládkovič a Kukučín. Príspevky oboch autorov totiž, hoci sú venované tvorbe „známych" spisovateľov, nesú na sebe pečať určitého prvenstva: Krausov (*Sládkovičova porevolučná tvorba*, str. 129—200) je prvým súhrnným rozborom Sládkovičovej poézie, z obdobia po r. 1848 a už tým významne dopĺňa predchádzajúce sládkovičovské bádanie (doteraz sa monografický záujem o Sládkoviča výlučne sústreďoval na jeho predrevolučnú tvorbu), a Nogeho (*Kukučínove poviedky*, str. 201—332) je zas nielen prvým pokusom o sumárnu analýzu Kukučínovej poviedkovej tvorby, ale — v tom je predovšetkým jeho prínos — aj vcelku vydareným výkladom o vnútornom *vývine* spisovateľskej metódy Kukučínovej od počiatočných čŕt a poviedok až po vrchol jeho tvorby, po román *Dom v stráni*. A tým sa aj oba príspevky pri svojej základnej metodologickej podobnosti líšia: Krausova analýza spočíva v podstate na porovnaní Sládkovičovej predrevolučnej a porevolučnej tvorby, berúc obe tieto časti básnikovho diela viac-menej globálne. V Krausovom výklade niet u porevolučného Sládkoviča *ako básnika* podstatnejšieho vnútorného vývinu, sú tu len jednotlivé časové fázy jeho tvorby. Naproti tomu Nogeho obraz Kukučína je cenný najmä tým, že takýto vývin spisovateľa odhaľuje, že sa ho usiluje stopovať takmer krok za krokom a natoľko dôsledne, že touto dôslednosťou svoju štúdiu miestami zneprehľadňuje a zaťažuje opakovaním určitých detailov. A tak kým Krausova štúdia je dosiaľ chýbajúcim a nevyhnutným doplnkom k doterajším monografickým prácam o Sládkovičovi, Nogeho stať je zas serióznym východiskom a základom pre budúcu celkovú kukučínovskú monografiu.

Do zložitého a takmer nedotknutého problému zahryzol vo svojom príspevku P. Petrus (*Slovenská literárna kritika koncom 19. storočia a inonárodné literatúry*, str. 333—381). Výskum vzťahov medzi slovenskou a inonárodnými literatúrami je poľom vskutku neoraným a každý príspevok na jeho obrobenie je zvlášť vítaný. No je samozrejmé, že práve zložitosť a neprebádanosť problematiky kladie tu na bádateľovu pripravenosť zvýšené nároky. Petrus si síce ohraničil predmet svojho záujmu iba na sledovanie vzťahu k inonárodným literatúram po línii slovenskej literárnej kritiky, no sám vybadal, že kritiku nemožno absolútne izolovať od celej literárnej tvorby, pretože veľmi často hovorí nielen o kritických vzťahoch k iným literatúram, ale i o vzťahoch tvorivých (napr. sústavne uvádza Hviezdoslavov vzťah k inonárodným literatúram). Lebo podstata problému neleží v obasti literárnej kritiky, nespočíva v tom, ako kritika alebo literárna publicistika reagovala na cudzie literatúry, ale v tom, či a ako literatúra ako celok, ako tvorivý organizmus umelecky vstupovala do vzťahu s cudzími literatúrami, s ktorou literatúrou, s ktorými jej zložkami a akým spôsobom tento vzťah využívala pre svoj vlastný vývin. Žiaľ však, že práve k tejto podstatnej otázke Petrusova štúdia prináša málo pozitívnych, vecných poznatkov. Pravda, nemožno autorovi uprieť zásluhu za relatívne úplné zhromaždenie a zhrnutie materiálu k danej téme, avšak už v základnom triedení tohto materiálu vidíme postup síce najľahší, ale aj najmenej plodný. Petrus totiž preberá vzťah k inonárodným literatúram celkom mechanicky podľa rozličných národností: najprv hovorí o vzťahu slovenskej kritiky k literatúre maďarskej, potom českej, ruskej, k iným slovanským literatúram a napokon k literatúram západoeuróp-

skym. Tento postup pri triedení a komentovaní zhromaždeného materiálu je čiro vonkajškový a rozhodne nepomáha vyhmatať nejakú zákonitosť vo vzťahoch slovenskej literatúry k literatúram inonárodným. Opis tu totiž nahrádza analýzu a následkom toho závery pre svoju všeobecnosť (napr.: „orientácia na realistické diela... pôsobila v zmysle realistického vyhraňovania slovenskej literatúry", str. 380) majú malú poznatkovú hodnotu.

Okrem toho Petrusova práca je poznačená prílišným zjednodušovaním konkrétnych vzťahov a redukovaním protirečivosti týchto vzťahov na schému takmer absolútneho protikladu Vajanský—Hviezdoslav. Ak nejaký Vajanského vzťah k inonárodným literárnym javom hodnotí autor ako záporný, tak temer s absolútnou pravidelnosťou (a mechanicky) ten istý vzťah u Hviezdoslava hodnotí kladne (či už ide napr. o vzťah k Petőfimu, Vrchlickému, Nekrasovovi, Heinemu, Tolstému atď.). Tým sa mu však stalo vlastne to, že do živej dialektiky vecí a objektívnych javov vniesol meravú schému kladu a záporu. Ukážeme to napr. na vzťahu Vajanského a Hviezdoslava k Vrchlickému: Vajanský podľa Petrusa odsúdil Vrchlického poéziu „ako celok a nielen jej jednotlivé krajnosti" (str. 347), pričom sa uvádza, že to bolo „i z mimoliterárnych dôvodov" (no neuvádza sa, z akých konkrétne). Hviezdoslav k Vrchlickému zaujal samozrejme „iný postoj" (str. 348), protikladný k postoju Vajanského. Ani jedno z týchto tvrdení neobstojí bezo zvyšku. Je známe, že Vajanský ani v čase najprudších útokov na Vrchlického nielen že neuprel nikdy Vrchlickému básnický talent, ba istú geniálnosť, ale že neváhal rovnako jasno pochváliť Vrchlického za tvorbu, ktorá jeho „národnej" orientácii vyhovovala, napr. za báseň *Čechy*, ktorú nazýva „skvelou, peknoduchou skladbou" (SP 1883). To však znamená, že Vajanský odsudzoval na Vrchlickom najmä to, čo on pokladal za „krajnosti", a nie jeho tvorbu ako celok. Veď ako by bol mohol po rokoch napísať za Vrchlickým nekrológ, v ktorom Vrchlického dielo bez výhrad prijíma a chváli práve ako celok? Vzťah Hviezdoslava k Vrchlickému bol spočiatku tiež protirečivý, síce naozaj „iný" ako vzťah Vajanského, ale rozhodne nie bezvýhradne kladný, skôr zdržanlivo chladný. (V liste Škultétymu 10. 4. 1881 napr. o ňom píše: „Ten človek ozaj zo sna básni: a preto obraznosť jeho pracuje síce, ale srdce — necíti. To chladná, snivá, mlhavá poesia — luny.") Až neskôr sa Hviezdoslavov vzťah k Vrchlickému stal takým, ako ho poznáme z jeho básní, adresovaných tomuto básnikovi.

Podobne zjednodušene vykladá Petrus aj iné vzťahy, pričom jeho výklad sa nevyvaroval nepresných štylizácií, ale ani vecných nepresností. O Hviezdoslavovi sa napr. dozvieme, že v mladosti snažil sa prekladať z Nekrasovovej poézie (str. 355), hoci pravdou je iba to, že si mladý Országh odpisoval Nekrasovove básne v českých prekladoch. Podobné tvrdenie nájdeme aj o vzťahu mladého Hviezdoslava k Heinemu (str. 375), no pravda je aj tú iba taká ako s Nekrasovom. Pritom však ak týmto tvrdením chcel Petrus postaviť do protikladu vzťah Hviezdoslava k Heinemu s tým istým vzťahom u Vajanského, zabudol na jeden fakt: že totiž mladý Vajanský mal k Heinemu rovnaký alebo ešte bližší vzťah ako mladý Hviezdoslav (doklady o tom sú napr. u Pražáka: *Studentská léta S. H. V.)* a že teda i tu namiesto lineárne priamočiareho vzťahu máme dočinenia so vzťahom vnútorne protirečivým. Opraviť treba aj tvrdenie, že „sám Vajanský z nemeckej ilteratúry neprekladal" (str. 375); tomuto tvrdeniu odporuje okrem iného taký nezvratný fakt, ako je Vajanského preklad knižky nemeckého básnika J. V. Scheffela *Žalmy z hôr* (Skalica 1876).

Hodnotiac prvý ročník Litterarií celkove, možno povedať, že sa tento sborník uviedol do života úspešne. Najmä preto, že niektorými svojimi príspevkami znamená výrazné obohatenie našej literárnovednej produkcie (na prvom mieste je to Nogeho štúdia, no i state C. Krausa a A. Mráza). Pre ďalšie ročníky treba len vysloviť želanie, aby obsah Litterarií neostal obmedzený iba na príspevky z oblasti výskumu slovenskej literatúry, ale aby sa na ich stránky dostali aj štúdie z teórie literatúry, prípadne z dejín inonárodných literatúr.

Stanislav Šmatlák

Henri Granjard, *Mácha et la renaissance nationale en Bohême.* Travaux publiés par l'Institut d' Études slaves, Paris 1957. Strán 127.

Cieľ, ktorý si vytýčil popredný francúzsky slavista Henri Granjard vo svojej máchovskej monografii, vydanej Slovanským ústavom v Paríži, nie je malý. Išlo mu o revíziu prvého veľkého sporu v modernej českej literatúre, známeho a povestného sporu o Máchov *Máj*, v ktorom toto dielo bolo odsúdené ako nevlastenecké, ba protivlastenecké zo strany tzv. buditeľov, a to predovšetkým pre jeho „odporný byronizmus". Henri Granjard si položil otázku, či Máchov tzv. byronizmus skutočne pôsobil retrográdne na proces národnej obrody, prebiehajúci v Čechách v tridsiatych rokoch minulého storočia, alebo či to nebol práve on, ktorý priamo prispel — povedané slovami francúzskeho slavistu — „na zobudenie českej národnej duše".

Henri Granjard, profesor na univerzite v Rennes, je typ literárneho historika, ktorý sa snaží vysvetľovať literárne javy v širokých spoločenských a politických súvislostiach. (Na takomto metodologickom princípe napísal rozsiahle dielo o Turgenevovi: *Ivan Turguénev et les courants politiques et sociaux de son temps,* Paris 1954.) Ba ide až tak ďaleko, že sa snaží vidieť veci i problémy v ich triednych aspektoch. Nijako nás teda neprekvapuje, keď zisťujeme, že podobným spôsobom pristupuje aj k riešeniu problematiky okolo sporu o *Máj* a k definovaniu Máchovej zložitej ľudskej i umeleckej osobnosti. Pre Granjarda je Mácha básnikom proletárskeho pôvodu, ktorý sa nielen stýkal s mestským a vidieckym proletariátom, ale ktorý hovoril — aspoň v časti svojho básnického i prozaického diela — v mene tohto „bas peuple". Z poznania a zo zážitku i prežitku chudoby vyrastá u Máchu radikálny pesimizmus, priam tak sociálny ako historický, ktorý je napokon zosilnený pesimizmom metafyzickým (keď Mácha stratí náboženskú vieru). No rovnobežne s tým postupuje u Máchu vzbura proti súdobým spoločenským inštitúciám, výrazne sa prejavujúca kultom ľudí stojacich mimo zákona, vzbura zachádzajúca *chvíľami* až do nihilizmu.

Vplyv Byrona tieto Máchove základné dispozície, prirodzene, len zosilnil. Zosilnil jeho pesimizmus, ale zosilnil aj jeho protispoločenský vzdor. No zároveň mal ešte jeden kladný účinok na Máchu: stretnutie Máchovo s autorom *Manfreda* a *Lary* prispelo na jeho hlboké sebauvedomenie: v Byronovom „svetabôli" Mácha spoznal vlastnú „rozorvanosť" (str. 65). Ak sa však stalo, že vo chvíli najhlbšej osobnej krízy, najhlbšieho sociálneho i metafyzického pesimizmu Mácha sa priam odvrátil od svojho národa, práve vtedy, a to práve pod účinkom aktu sebauvedomenia, začínajú sa rodiť u Máchu ašpirácie po „svetle" a „zemi", a priam vtedy Mácha do svojej koncepcie sveta reintegruje ideu vlasti. Vec vysvetľuje Granjard psychologicky: Cez súcit k sebe samému dostáva sa Mácha k súciteniu s vlastným národom, k láske k tomu národu, ktorý má podobný údel a aj podobné dôvody k zúfalstvu, ako má on sám. V tej chvíli sa obzory Máchovej poézie rozjasnia a na miesto „makabrického" videnia sveta nastupuje „pieseň o máji" a „pieseň o láske", pieseň o to vrelšia a precítenejšia, že vyprýštila z najväčších hĺbok jeho zúfalej a nešťastnej bytosti. Máchova cesta k „idei vlasti" išla teda cez jeho osobné zúfalstvá, cez jeho byronizmus. A Granjard dokazuje na bohatom materiáli, že ani v čase, keď bol u Máchu najväčší kult Byrona, básnik *Mája* nebol vzdialený myšlienkam na svoj národ, stále mal na ume jeho údel a že teda medzi Máchovým byronizmom a „action patriotique" nejestvoval odprvoti nijaký zásadný protiklad.

Ak však takýto zásadný protiklad nejestvoval, prečo potom došlo k takému prudkému sporu medzi generáciou tzv. buditeľov a Máchom? Odpoveď na takúto otázku je pre Granjarda latentne prítomná v už uvedených zisteniach o hlavných črtách Máchovej osobnosti. Podľa Granjarda v celom spore o Máchov *Máj* išlo o čosi viac než len o spor dvoch odlišných koncepcií poézie: išlo tam priamo o zrážku dvoch svetonázorov podmienených triedne. Zrazili sa tam tzv. buditelia, čiže predstavitelia maloburžoázie, stojaci na reakčnom stanovisku vzhľadom k súdobým sociálnym i politickým otázkam, s básnikom pôvodu proletárskeho, orientovaným na revolučný romantizmus a plným

revolučného (alebo aspoň reformistického) vzdoru proti súdobým spoločenským obmedzeniam i nátlakom. „Petits bourgeois", ako nazval Granjard buditeľov, v podstate ešte zameraní na literárny biedermeier, odmietli vraj romantickú literárnu revolúciu, ktorú západoeurópsky romantizmus byronovského typu predzvestúval, pretože sa uspokojovali meštiackym súdobým pragmatizmom, vlastenectvom zameraným len jazykovo a historicky, utopickým a naskrze nereálnym panslavizmom a pretože v hĺbkach duše vraj ešte zostávali vernými poddanými Metternichovými. Doslovne Granjard napísal: „Meštiaci ho očerňovali, pretože tušili v ňom vzbúrenca proti sociálnemu poriadku, možného revolucionára" (str. 24). Aby sa však český národ plne obrodil, bolo potrebné zrevolucionizovať celé jeho myslenie, „oslobodenie vnútorné" muselo predchádzať „oslobodeniu vonkajšiemu" a podľa Granjarda Mácha práve tým, že vo svojej poézii nastolil problémy moderného človeka a predovšetkým problém „vnútorného oslobodenia indivídua" — i keď bol chvíľami zdanlivo vzdialený svojmu národu ako krajný individualista a až anarchista — prispel, povedané slovami Granjardovými, na „prebudenie českej národnej duše". Revolučné posolstvo jeho poézie budú rozvíjať nasledujúce generácie, ktoré dovŕšia úplnú obrodu českého národa. Principiálny máchovský byronizmus nebol teda protikladom „vlasteneckého činu", ale práve naopak, prispel — priamo i nepriamo — na prekonanie jazykového a historizujúceho vlastenectva generácie buditeľov a na zrod vlastenectva vyššieho typu.

Takýto je asi v hrubých črtách Granjardov výklad Máchu a povestného sporu o *Máj*. Nemožno povedať, že by bol v doterajšej máchovskej literatúre čímsi celkom novým. (Podobne — a aj podobne zjednodušujúco — usiloval sa vysvetliť Máchu a jeho „prípad" v českej obrodenskej literatúre napr. B. Václavek, ktorý spájal Máchovu „výnimočnosť" so „smútkom" buržoáznej triedy na začiatku jej vývinu".) Čo však možno označiť za nové, to je Granjardov pokus vystopovať presne na danom máchovskom materiáli a v širokých súvislostiach spoločenských, kultúrnych i politických celý Máchov ideologický vývin a jeho vzťah ku generácii tzv. buditeľov. V tomto ohľade podarilo sa francúzskemu literárnemu historikovi podať výstižne a vskutku prenikavo celú Máchovu „vnútornú cestu". Tzv. Máchov byronizmus, o ktorom notabene zapochybovali niektorí naši významní literárni historici a kritici (napr. Krejčí alebo i F. X. Šalda), je tu vytýčený ako nesporný fakt a otázka vplyvu autora *Manfreda* a *Lary* na autora *Mája* je tu riešená i postavená správne, jedine tak, ako ju vôbec postaviť a riešiť možno: Byron zaúčinkoval na Máchu veľmi mocne, no jedine v tom zmysle, že prispel na jeho vlastné sebauvedomenie. (Koniec-koncov čosi podobné o Máchovom tzv. byronizme konštatoval už Sabina v *Úvode povahopisnom.)* A napokon za rozhodný prínos k riešeniu máchovskej problematiky treba označiť aj Granjardove snahy o nové dešifrovanie niektorých Máchových symbolov, umožnené práve spomínanými metodologickými princípmi jeho skúmania literárneho materiálu. Kde doterajší bádatelia nachádzali zmysel predovšetkým literárno-umelecký (Šalda) alebo ezoterický (Janský), tam Granjard, vedený najmä Součkom, nachádza zmysel eminentne politický. (Týka sa to najmä básní *Modřínové, mladí modřínové, Královič, Hoj, byla noc, V chrámě, Aniž křičte, že vám stavbu bořím.)*

Zásadný prístup k predmetu štúdia umožnil Granjardovi, ako sme už povedali, riešiť máchovskú problematiku v širokých spoločenských súvislostiach. Možno to zaiste pokladať za klad tejto jeho práce. Jej záporným momentom je však fakt, že Granjard sa pritom nevyhol určitým zjednodušujúcim postupom a zjednodušujúcim náhľadom, ktoré do určitej miery znižujú jej hodnotu.

Takéto zjednodušovanie týka sa predovšetkým hodnotenia Máchových protivníkov. Podľa Granjarda, ako sme už naznačili, tzv. buditelia (medzi nich bez kvalitatívneho rozlíšenia zaraďuje priam tak Čelakovského, Jungmanna, Tyla, Šafárika, Kollára, ako Chmelenského a Tomíčka!) sú napospol malomeštiaci svojím triednym zaradením a celým svojím svetonázorom i vzťahom k súdobým problémom kultúrnopolitickým, a to malomeštiaci v pejoratívnom význame. Ich vlastenectvo podľa Granjarda má výlučné značenie jazykové a historizujúce, ich celá tvorba nesie sa v znamení úniku od skutočnosti, od aktuality, od „úmorných úloh a neriešiteľných politických problémov".

Poéziu týchto „vlastencov" nazval Granjard, prevezmúc pomenovanie od Čelakovského, „poéziou marcipánovou" a všetkých nazýva „biedermeierovcami", ba v súvise s nimi priam hovorí a „zrade vzdelancov". Vraj ani Čelakovský ani jeho priatelia neboli schopní rozplamenit' budúcich bojovníkov za národnú slobodu, dat' im „dušu vodcov" — „une âme des chefs", pretože oni všetci boli len malomeštiacki kompromisníci, v hĺbke oddaní Metternichovmu režimu. Ostrého odsúdenia dostalo sa od Granjarda najmä — a to nás iste najviac zaujíma — Kollárovi a Šafárikovi. Kollárov panslavizmus nazval francúzsky slavista panslavizmom sentimentálnym a literárnym, fantastickým a ireálnym, ba jeho názory a idey pokladá priam za nebezpečné v súdobom procese národného obrodenia. „S romantickými koncepciami Kollárovými nemožno budovat' vlast'," napísal doslovne Granjard (str. 13). Šafárik vraj mal nezáujem o prítomnost', unikal od nej a do popredia kládol panslavizmus pred súdobými „českými záujmami". Granjard, zrejme, aby dosiahol čím prudší kontrast medzi Máchom a buditeľmi, znížil význam buditeľov v procese národného obrodenia *na minimum* a zvýšil význam Máchov v tom istom procese *na maximum*, pričom z buditeľov urobil predstaviteľov malomeštiactva a z Máchu predstaviteľa proletariátu.

Je iste možné, ba potrebné mat' kritický vzťah k našim obrodenským spisovateľom, no rozhodne takto, ako to robí Granjard, nemožno znižovat' ich význam. Keby bola napr. Kollárova poézia naozaj len „poéziou marcipánovou" a naozaj len pseudoumeleckou „grisaille", určite by si nebol z nej Mácha vypisoval do zápisníkov celé partie a určite by nebol Máchov druh Sabina nazval *Slávy dceru* „purpurovou jitřenkou *nového* básnictví slovanského". Čo sa týka triednej determinácie Máchu a buditeľov a dôsledkov z toho vyplývajúcich, domnievame sa, že vec zasa nemožno tak zjednodušovat', ako to robí Granjard, a jednoducho stavat' oproti sebe revolučného romantika a „biedermeierovcov" (tak ich stavia proti sebe *sústavne!*). Skôr než o spor akýchsi biedermeierovcov s revolučným romantikom byronovského typu ide tu podľa našej mienky o spor dvoch *kríde! romantizmu*, prípadne dvoch romantických generácií, staršej a mladšej, ale odlišne zameraných ideologicky a aj s odlišnými cieľmi umeleckej tvorby (podobný spor prebehol, pravda, v iných podmienkach aj u nás: Janko Kráľ a Štúr!), resp. ide o spor romantickej generácie buditeľov s predstaviteľom literárnej avantgardy, ako to vidí český literárny historik Felix Vodička, ktorý vo svojich posledných prácach, súc si vedomý celej zložitosti problematiky českého národného obrodenia, uvádza na správnu mieru podobné náhľady Václavkove ohľadne Máchovej triednej determinácie. A už vonkoncom v súvise s tzv. buditeľmi nemožno hovoriť o „zrade vzdelancov". Nestojí za tým nijaká skutočnosť, len schéma, ktorá problémy skôr zatemňuje, než osvetľuje. Problémy českého národného obrodenia, do ktorého patrí Mácha svojím dielom, treba riešiť pri plnom vedomí ich veľkej zložitosti a krajovej špecifickosti (ktorá práve cudzincovi neraz môže unikat'). Najnovšie výskumy českých literárnych vedcov sú práve v tomto ohľade veľmi iniciatívne (hlavne Vodičkove) a je priam škoda, že sa Granjard s nimi nezoznámil. Iste by bol stlmil príkry kontrast medzi Máchom a tzv. buditeľmi. Spravodlivosť k nim neznamená nespravodlivosť k Máchovi. Je nesporné, že české obrodenie je predovšetkým ich dielom.

Hoci ináč Granjardova práca vyniká pomerne dobrou znalosťou máchovskej literatúry a vôbec pramenného materiálu k dejinám českého obrodenia a hoci je dokumentovaná starostlivo a bedlivo, vkĺzli do nej menšie nedopatrenia a nepresnosti. Dobner, ktorého píše Granjard nesprávne Döbner, nevydal Hájkove *Annales* v rokoch 1762—1786, ale v rokoch 1761—1782 (str. 8). Granjardov údaj, že Kollár na univerzite v Jene počúval Harmsove prednášky (str. 8), zaiste nie je správny, pretože Kollár, ako výslovne píše v *Pamätiach*, nemeckého protestantského teológa, ktorý ináč naňho mocne zaúčinkoval, nikdy osobne nepoznal. Kollár poznal len jeho spisy, ale tie nemali nič spoločného s Herderom. Rozhodne nemožno tvrdiť, že Kollár svojimi jazykovými novotami „začal stavat' čínsky múr medzi Čechmi a Slovákmi" (str. 10). Taký bol len názor Hikla, Dobrovského či Jungmanna. Fakt je, že Kollára k rozprave *Myšlénky o libozvučnosti řeči vůbec, obzvláště československé* (1822) viedla práve opačná snaha: zblížiť češtinu a slovenčinu.

Reformy češtiny s podobným zbližovacím zámerom žiadal aj Šafárik v *Geschichte*. Osobnú mienku Kollárových oponentov nemožno povýšiť na historický fakt. O Šafárikovi rozhodne nemožno povedať, že bol „skôr slovanský než český" (str. 14). Predsa len treba uznať, že pochádzal z Kobeliarova. Kamarýtove *Smíšené básně* nevyšli r. 1832, ako píše Granjard (str. 14), ale o 10 rokov skôr, r. 1822. Časopis Krok nemohol mať r. 1841 400 predplatiteľov (str. 14), pretože už rok predtým zanikol. Tyl nezaložil časopis Květy české, ako píše Granjard (str. 15), ale založil ich J. H. Pospíšil a nie je pravda, že sa Tyl po r. 1837 prestal nimi zaoberať, pretože v rokoch 1841—1845 ich znovu redigoval. Formulácia, že Hronka bola „orgánom bratislavskej literárnej mládeže", zaiste nie je správna (str. 15). Mladí štúrovci síce do nej prispeli, ale za *svoj* orgán ju nikdy nepokladali. Granjardov údaj, že na Slovensku v Devíne jestvuje „église ossuaire" — kostol kostnica, kde veriaci môžu vidieť v sklených rakvách kostry svojich „svätých patrónov" (str. 38), patrí medzi fantázie. Zdziechowského kniha *K. H. Mácha a byronizmus český* nevyšla v Prahe, ako tvrdí Granjard (str. 123), ale v Jičíně. Atď.

Tieto drobné omyly a nepresnosti nijako však podstatne neznižujú hodnotu Granjardovej knihy. I keď niektoré problémy v nej francúzsky slavista zjednodušil, i keď nedovidel do celej zložitej problematiky českého národného obrodenia, hlavný svoj cieľ Granjard dosiahol. Objasnil Máchov byronizmus a predstavil Francúzom významného českého básnika. Kiež by sa podobral na podobnú prácu aj pri našom Jankovi Kráľovi.

Jozef Felix

GLOSY

KEDY VYŠIEL HOLLÉHO SLÁV?

Pri dnešnom prehĺbenejšom a rozsiahlejšom prieskume literárnej minulosti prichádzame neraz na nových ľudí v literatúre, na dosiaľ neznáme diela, identifikujeme autorov, zisťujeme nové dáta a pod. A tak je to správne.

V prípade diela Jána Hollého *Sláv* sa stretávame práve s opačným postupom: čo bolo dosiaľ jasné, to sa začína zatemňovať; preto treba na túto skutočnosť zavčasu upozorniť. Všetci vážnejší skúmatelia života a diela Jána Hollého v minulosti vedeli totiž, že Hollého *Sláv* po prvý raz vyšiel v budínskom almanachu Zora na rok 1839. Nech to už bol Viktorin, Vlček, Škultéty, Hodál — nik z nich o tom nepochyboval a ani jeden neuvádzal nejaké samostatné vydanie tohto Hollého diela. Zato však najnovšie Imrich K o t v a n v *Bibliografii bernolákovcov* (Martin 1957) pri zaregistrúvaní Hollého *Sláva* pripojil v zátvorke poznámku (str. 147): „Rizner uvádza i samostatné vydanie z roku 1833." Pritom Kotvan nijako ani len nenaznačil, že takéto samostatné vydanie neexistuje. Rizner skutočne uvádza v *Bibliografii písomníctva slovenského* (II, 117) samostatné vydanie *Sláva*, víťazskej básne v dvanástich spevoch, ktoré vraj vyšlo u Jelínka v Trnave r. 1833, a okrem formátu udáva dokonca aj počet strán — 196. Ako tento Riznerov omyl vznikol, presne nevieme, no možno predpokladať, že ho treba pripísať redakčnému alebo tlačiarenskému nedopatreniu pri vydávaní Riznerovej Bibliografie. Rizner totiž pred touto bibliografickou jednotkou zaznačuje Hollého *Svätopluka* z roku 1833, pri ktorom naozaj ide o víťazskú báseň v dvanástich spevoch a rozsah 196 strán, takže sa možno domnievať, že omyl vznikol práve duplicitným uvedením tých istých údajov za sebou, pričom do druhej jednotky sa nedopatrením prekĺzol názov iného diela Jána Hollého. Nie je však vylúčené, že nejakým podobným spôsobom zavinil tento

omyl aj sám Rizner. Záznamy o *Svätoplukovi* a *Slávovi* majú u Riznera rozhodne nápadnú podobnosť. Nech je však už akokoľvek, spomínaný bibliografický záznam v Riznerovej Bibliografii o samostatnom vydaní Hollého *Sláva* z roku 1833 je nesprávny, lebo takéto vydanie proste nejestvuje.

Na základe tejto Riznerovej mýlky došiel J. V. Ormis v súvislosti s vydaniami Hollého *Sláva* k podivným kombináciám, a to v komentári k najnovšej reedícii životopisu Ľudovíta Štúra od Hurbana (Jozef Miloslav Hurban, *Ľudovít Štúr — Rozpomienky*, Bratislava 1959). Hurban v tomto životopise cituje Štúrov list Ctibohovi Zochovi zo 4. augusta 1836, v ktorom Štúr spomína svoju návštevu v Maduniciach, kde sa dozvedel priamo od Hollého, že Hollý „pracuje na novém hrdinském zpěvu pod názvem ‚Slaviada' ..." Ormis, komentujúc toto miesto v uvedenej reedícii (str. 826), doslovne píše toto:

„Slaviada", ktorú spomína Štúr v liste, je epická báseň Sláv. Vyšla síce už r. 1833 v Trnave samostatne, ale potom v Zore III, 1839 vyšlo pod názvom Sláv opätovne šesť spevov. Zrejme je reč o tomto druhom texte. V zobraných básňach Hollého (1841-42) vyšiel Sláv, „víťazská báseň ve dvanásti spevoch".

K doterajšej Riznerovej mýlke pribúda teda ďalší omyl, čo si možno vysvetliť len tak, že komentátor nenazrel ani do najprístupnejších životopisov Jána Hollého a ani do Hollého zobraných básní, ktoré vo vysvetlivke spomína.

Už sme sa zmienili o tom, že samostatné knižné vydanie *Sláva* z r. 1833 nejestvuje. *Sláv* ako víťazská báseň v *šiestich* spevoch vyšiel po prvý raz až v almanachu Zora na rok 1839, a to na stranách 1—138 (toto uvádza správne aj Rizner v Bibliografii II, 118). Toto Hollého dielo bolo, pravdaže, pojaté aj do Hollého zobraných básní z rokov 1841-42 a tam zaradené do tretieho zväzku na stranách 1-88, no zas len v *šiestich* spevoch, a nie v *dvanástich*, ako píše Ormis. V tom istom zväzku Hollého zobraných básní je aj životopis Jána Hollého. Jeho autorom je Jozef Petrovič, ktorý dáta o živote a diele Hollého zbieral priamo u básnika za svojich častých návštev a stretaní u neho. A Petrovič v tomto životopise hovorí, že Hollý zložil *Sláva* r. 1836 (str. VII.). *Sláv* teda nemohol vyjsť tri roky pred napísaním! Petrovičov dátum sa dá ostatne podoprieť aj inými dokladmi.

Štúrova zpráva Zochovi v citovanom liste je teda správna. Keď bol Štúr v lete 1836 na návšteve v Maduniciach, Hollý skutočne práve vtedy pracoval na svojom epose *Sláv*, ktorý súčasníci zväčša nazývali *Slaviada*, podobne ako predtým *Svatopluka* zas *Svatoplukiadou*. Náč v chronológii o vychádzaní Hollého troch eposov *(Svatopluk, Cyrilo-Metodiada, Sláv)* nebolo dosiaľ rozkolísanosti ani v základných školských učebniciach dejín slovenskej literatúry.

Jozef Ambruš

Z KNÍH A ČASOPISOV

V štúdii *K výstavbe kontextu v próze M. Urbana* (Jazykovedný časopis IX, 1958, č. 1-2, 2258) skúma Mária Šalingová dôležitý problém štýlu umeleckej prózy. Sústreďuje sa na pomer kontextu reči autorskej a reči postáv, najmä na spôsoby prenikania dialogických prostriedkov do autorskej reči, čím sa mení jej funkcia a autorská reč stáva sa iba „spojovacím článkom v reťazi výstavbových dialogických prostriedkov epického kontextu" (24). Ide jej hlavne o registrovanie a klasifikáciu rôznych stupňov dialogizácie epického textu. Autorka si všíma z tohto hľadiska vývinovú cestu Mila Urbana od *Živého biča* k *Zhasnutým svetlám*, lebo práve v poslednom diele snaží sa Urban o maximálny stupeň objektivizácie. Jeho postup má vážne dôsledky pre konštrukciu obrazu skutočnosti. Rozdiel medzi oboma dielami vidí Šalingová v tom, že v poslednom je dialogickosť povýšená na základný kompozičný princíp. Podľa výsledkov rozboru *Zhasnuté svetlá* charakterizuje prudké striedanie stručných, úryvkovitých prejavov, dialógov, spájaných úsečnými komen-

tármi, poznámkami autora. „Celistvosť kontextu sa v istom zmysle rozrušuje. Záplava do podrobností realisticky zachytených dialógov spôsobuje neprehľadnosť, oslabuje neraz nosnosť dialógov a tým aj ich estetickú účinnosť" (46).

Šalingová záslužne zhromažďuje, triedi a dáva do systému prostriedky a funkcie autorskej reči a dialógov. Deklaratívne síce hovorí o ich mnohostrannom štýlovom využití, ale jej prístup k problematike je značne lingvisticko-normatívny, totiž štýl chápe iba ako súhrn vonkajších jazykových zvláštností. Metodicky vychádza zo stanoviska nadindividuálnej normy a nie (ako by to vyžadoval samotný výskum kontextu — t. j. významovej konštrukcie, ktorej jednotlivé časti sú do seba natoľko vklinené, že nemôžu jednotlive nadväzovať vzťah ku skutočnosti) zo stanoviska individuálneho štýlového prejavu, zameraného najmä na estetický výraz. Týmto sa stáva, že výsledkom jej záslužnej práce je dôkladný rozbor textu, ale izolovaný od živej štruktúry umeleckého diela. *(oč)*

Šieste číslo Slovenskej reči (XXIII, 1958, 313-47) prináša podnetnú štúdiu Vlada Uhlára *O vetnej melódii v slovenčine.* Autor podujal sa (nadväzujúc na práce S. Petříka, Š. Krčméryho, J. Stanislava, J. Mihála a najmä F. Daneša *Intonace a věta ve spisovné češtině,* Praha 1957) položiť nové základy výskumu zákonitosti vetnej melódie, zistiť jej základné druhy a varianty. Sleduje vzťah medzi zautomatizovanou a aktualizovanou melódiou v hovorovom i umeleckom prednese, v prehovoroch vecných i citovo vzrušených, na materiáli prózy, poézie i drámy, v recitácii, na javisku i v rozhlase. Cieľom štúdie je prispieť k upevneniu „svojskosti slovenčiny používaním správnej melódie a vyhýbaním sa variantom, ktoré nemajú miesto v kultivovanej slovenčine" (314). V kapitolách: Frázovanie, Melódia (a jej schémy: Kadencia, Polokadencia, Antikadencia), definuje jednotlivé pojmy, rozlíšené tónovým vlnením na slabikách slov vo vetných úsekoch. Využíva pomerne bohatý materiál rôznorodých funkčných štýlov a hovorových prejavov. Skúma možnosť aktualizovania vetnej melódie využívaním stredoslovenskej melodiky. V súvislosti s týmto dotýka sa problému metrickej organizácie štúrovského verša, zviazaného s touto melodikou. Značnú časť práce venuje prenikaniu jednotvárnej stúpavej polokadencii, ktorá vytláča „klasickú slovenskú polokadenciu" zdvihnutú, zistenú už Krčmérym a Petříkom.

Štúdia otvára zložitú problematiku a je dôrazným mementom recitátorom, hercom, rozhlasu a pedagógom. Upozorňuje na zodpovednosť jazykovedy pri stanovení spisovnej normy. Otvára sa tu pole i pre výskum skladby a štýlu umeleckej literatúry, ktorý s nadhodenými problémami úzko súvisí. Totiž zvuková stránka vety a jej syntax je spätá so zložitým pletivom ostatných, vyšších i nižších štylistických prvkov umeleckého diela, s využitím funkčných protikladov jazykových (dialóg a monológ), ktoré zas cez psychický subjekt (reč autora a reč postáv) otvárajú dvere do bludiska estetických, psychických a svetonázorových stanovísk autorov. *(oč)*

Sborník štúdií *Velká říjnová socialistická revoluce v dějinách a kultuře Československa,* ktorý ku koncu r. 1958 vydalo Nakladatelství ČSAV, je výsledkom vedeckej konferencie, usporiadanej Československo-sovietskym inštitútom ČSAV a SAV v spolupráci s ostatnými vedeckými ústavmi k 40. výročiu Októbrovej revolúcie (1957). Toto vydanie nadväzuje na sborník Socialistickej akadémie *Velká říjnová socialistická revoluce a naše národní svoboda,* vydaný z príležitosti prvej vedeckej konferencie (1949) o tomto najvýznamnejšom historickom prelome moderných dejín a jeho pretvárajúcom vplyve na politický a kultúrny vývin v dejinách našich národov.

Sborník zahrnuje širokú oblasť problematiky vzťahov a vplyvov, vyvolaných u nás sovietskymi skutočnosťami. Medzi historickými staťami prvej časti sborníka pozoruhodná je štúdia akademika I. I. Minca, ktorá uvádza súvislosti pôsobenia Októbrovej revolúcie na svetovú situáciu. Snahou o hlbšie a všestrannejšie osvetlenie zákonitostí dejinného procesu v prelomovom období rokov 1917-21 vyznačujú sa príspevky českých a slovenských historikov (O. Říha, E. Rubinštejnová, K. Kreibich, Z. Šolle,

V. Peša, M. Dzvoník, Š. Štvrtecký, M. Piovarči a i.). Zo slovenských príspevkov za najzaujímavejšiu možno pokladať štúdiu M. Dzvoníka (Robotnícke a národné rady na Slovensku 1918—1919).

Druhú časť zborníka vypĺňajú štúdie, ktoré svojím výberom a prístupom ku skúmaniu rôznych stránok vplyvu a odrazu Októbrovej revolúcie v českej a slovenskej literatúre a umení prinášajú nový pohľad na literárne fakty, sledujú krištalizačný proces v umení, dokladaný analýzou diel a výskumom archívneho materiálu a poukazujú na nutnosť riešenia ďalších zložitých otázok. Július Dolanský vychádza zo stavu českej literatúry pred r. 1917, z jej pokrokových tradícií, vďaka ktorým bola v jadre pripravená umelecky odrážať ideové vplyvy Októbrovej revolúcie, napriek negatívnemu ideologickému pôsobeniu buržoáznej spoločnosti na pokrokový vývin slovesného umenia. Vplyv tohto revolučného momentu prejavil sa i na premene estetických kritérií u F. X. Šaldu a v diele S. K. Neumanna (M. Chlíbcová), na ďalšom vývine českej literatúry (F. Buriánek) a spôsobil ideovú i umeleckú polarizáciu v českej poézii (J. Jíša). Uvádzajú sa tu nové doklady o revolučnej ceste literárneho kritika B. Václavka (J. Václavková), výklad Neumannovej zbierky *Rudé zpěvy* ako básnického ohlasu na Októbrovú revolúciu (F. Kautmann), význam účasti J. Haška v Červenej armáde pre ideovú vyhranenosť jeho literárnej tvorby (R. Pytlík), udomácňovanie sovietskej literatúry v Čechách (J. Weil, J. Wagsteinová), vplyv Gorkého diela na utváranie pokrokovej českej literatúry v 20. rokoch (M. Botura).

Ohlasom Októbrovej revolúcie v slovenskej literatúre najvšestrannejšie sa zaoberá J. Brezina. V tvorbe popredných predstaviteľov kritického realizmu (P. O. Hviezdoslav a i.) v rokoch 1917-21 postihuje protirečivý postoj k sovietskym a domácim skutočnostiam. Túto protirečivosť slovenskej literatúry v týchto rokoch vysvetľuje zaostalosťou vývinu a spoločenskej situácie na Slovensku, nacionálnou obmedzenosťou spisovateľov, ktorí nechápali internacionálny význam revolučného pohybu ľudových más. Dokazujú to príklady diela J. G. Tajovského (K. Rosenbaum), Janka Jesenského (V. Panovová) a štúdia S. Lesňákovej o protirečivom interpretovaní diela M. Gorkého na Slovensku v dvadsiatych rokoch.

Zborník v jeho kultúrno-historickom zameraní doplňujú štúdie o výskume robotníckej piesne (V. Pletka), o rozvoji českej hudby (J. Jiránek), filmu (L. Linhart), o českom výtvarnom umení (Novák, Petrová, Konečný), ktoré spolu s ostatnými príspevkami objasňujú vplyv Októbrovej revolúcie na formovanie nových pokrokových a revolučných tradícií v politických a kultúrnych dejinách českého a slovenského národa. *(jv)*

Siedmy ročník časopisu Česká literatura (1959, č. 1) bol uvedený dvoma haškovskými štúdiami: najprv Radko Pytlík v stati *Lidovost v Haškových Povídkách z cest* (str. 1—16) zaoberá sa počiatkami spisovateľovej tvorby a analyzuje ich umeleckú problematiku z hľadiska „ľudovosti" (zaujímavé sú najmä Pytlíkove výklady o Haškovom vzťahu k folklóru); potom Milan Jankovič v štúdii *Lidové postavy v Osudech dobrého vojáka Švejka* (str. 16—40) venuje pozornosť vrcholnému dielu Haškovmu a analýzou epizodických ľudových postáv i postavy titulného hrdinu vcelku presvedčivo dokladá svoju tézu, že v Haškovom ľudovom hrdinovi nejde o typ „sproletarizovaného malomeštiaka", ale že Hašek do tohto hrdinu vložil i svoju myšlienku, ktorou postihol to, čo bolo za javovou realitou: „pohyb utajených síl, ktorý mal onedlho radikálne zmeniť svet" (str. 39). — Z ostatného obsahu čísla vyberáme štúdiu Hany Vrzalovej *Jak vznikal a uskutečňoval se ideál demokratické literatury kolem roku 1848* (str. 40—60), štúdiu Oldřicha Králika *Kristián a Kosmas* (str. 61—84) a polemický príspevok Miroslava Červenku *K definici přesahu* (str. 85—91,) obhajujúci užitočnosť i potrebnosť termínu „veršový presah" proti úzko lingvistickému poňatiu Fr. Daneša, ktorý radí vzdať sa tohto termínu ako obsahove „nejasného" (v štúdii *Intonace a verš*, Slovo a slovesnost 1958, 103—124). *(sš)*

Jednou z posledných prác nedávno zo-

mrelého máchovského bádateľa Karla Janského bolo usporiadanie sborníka *Karel Hynek Mácha ve vzpomínkach současníků* (vydalo Svobodné slovo — Melantrich, Praha 1958, strán 332). Tento sborník zhrnuje všetky dosiaľ dostupné spomienkové príspevky a zprávy, ktoré o Máchovi podali jeho súčasníci a pamätníci, a práve táto relatívna úplnosť materiálu robí Janského publikáciu veľmi užitočnou pre súčasné máchovské bádanie. Jej zásluhou stávajú sa teraz ľahko prístupnými nielen drobnejšie a zapadlejšie spomienkové črty, ale i obidva hlavné pramene Máchovej biografie, Sabinov *Úvod povahopisný a Akademické paměti* Václava Macha, ktoré sú tu otlačené v celom rozsahu a očistené od cenzúrnych zásahov a škrtov. Doslov zostavovateľa, zvažujúci jednotlivé spomienky z hľadiska ich poznatkovej hodnoty, a najmä dôkladné „vydavateľské poznámky" (str. 247—321), ktoré nielen vysvetľujú, ale v mnohom i korigujú a na pravú mieru uvádzajú chybné či nepresné miesta spomienkových textov, iba zvyšujú hodnotu tejto publikácie. Je to knižka, ktorá je vážnym a potrebným príspevkom do bohatej máchovskej literatúry. *(sš)*

Pod názvom *Z doby Nerudovy* vyšiel v Nakladateľstve ČSAV (Praha 1959, strán 330+24 obr. príloh) za redakcie Karla Krejčího sborník „príspevkov k dejinám českého života kultúrneho a spoločenského v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 19. storočia", ktorý sa usiluje rozšíriť a spresniť „poznanie tejto dôležitej fázy národnooslobodeneckého boja a v jej rámci osvetliť i málo známe podrobnosti života a diela jej najväčšieho reprezentanta v oblasti literárnej, Jana Nerudu" (str. 5). Možno povedať, že tento cieľ sa sborníku vcelku podarilo dosiahnuť. V príspevkoch jedenástich autorov (K. Krejčí, M. Pišút, K. Polák, R. Pražák, J. Thon, K. Janský, F. Strejček, V. Jílek, J. Moravec, L. K. Žižka, F. Holec) ožíva pred nami nielen obraz nerudovskej literárnej Prahy, ale i obraz vzrušenej hladiny českého národného života vôbec s jeho politickými zápasmi, najmä vnútornými, i s neľútostnými bojmi osobnými (po tejto stránke je vrcholne zaujímavým čítaním napr. Krejčího stať *Šemberovy „Důvěrné listy z Prahy"*, *J. S. Skrejšovský a Jan Neruda*, 221—272). Autori príspevkov zväčša hojne používajú bohatý dokumentárny materiál, čím ich výklad nadobúda plastickosť, najmä v druhej časti sborníka, nazvanej *Episody z českého života let šedesátých a sedmdesátých*. Prvá časť sborníka *Z ideových bojů doby Nerudovy* naproti tomu chce byť viac zameraná na hodnotenie istých základných dobových spoločenských vzťahov a ideových momentov a príspevky v nej mali by mať teda už aj určitý zovšeobecňujúci charakter. Tejto požiadavke najviac vyhovuje úvodná stať K. Krejčího (*Z doby Nerudovy*, 9—35), najmenej však práve najrozsiahlejší príspevok oddielu *Nerudův boj s církevní reakcí* (str. 71—142) od K. Poláka, ktorý je oveľa viac vyčerpávajúcim zhrnutím materiálu k danej téme než jeho rozborom a zhodnotením. (Takýto charakter príspevku je zapríčinený akiste tým, že ide vlastne o poslednú prácu nebohého K. Poláka a že ju sám autor už nemohol pripraviť do tlače.)

V prvej časti sborníka sú dva príspevky, ktoré si robia nárok na mimoriadnu pozornosť i slovenského literárneho historika. Je to stať R. Pražáka *Češi a Maďaři v nerudovské Praze* (45—70) a príspevok M. Pišúta *Jan Neruda a Slovensko* (36—44). Kým však Pražákova stať je charakterizovaná materiálovou dôkladnosťou i novosťou a je preto užitočným prínosom k osvetleniu česko-maďarských kultúrnych vzťahov v porevolučnom období, stať M. Pišúta sa obmedzila iba na stručnú a povrchnú informáciu o svojom predmete, používajúc pritom v skromnej miere iba známy dokumentačný materiál. (I ten nepresne: Nerudova báseň *Posláni na Slovensko* vyšla nielen v prvom vydaní Kníh veršov r. 1868, ako uvádza Pišút, ale zjavila sa už r. 1863 v Rodinnej kronike, zv. 4, č. 87, čiže treba ju situovať už do začiatku šesťdesiatych rokov.) Je to škoda, pretože je to nevyužitá príležitosť. O Nerudovom vzťahu k Slovensku (a naopak o vzťahu Slovenska k Nerudovi) bolo by možné jednak zniesť viac a nového materiálu (napr. o vzťahu Vajanský—Neruda; Pišút napr. síce spomína ich korešpondenciu, no *len* spomína), jednak na tejto téme bolo možné oveľa dôkladnejšie a

plastickejšie osvetliť celú zložitú a protirečivú otázku česko-slovenských vzťahov v období šesťdesiatych a sedemdsiatych rokov. A to nielen ich stránku literárnu, ale i politickú. Sám Neruda na politickú stránku tohto vzťahu kládol veľký dôraz ešte i v osemdesiatych rokoch, napr. v článku o S. H. Vajanskom v Humoristických listoch (1887, č. 43), kde polemizuje s názorom, v Čechách dosť rozšíreným, že Slovensko „nenáleží do oboru politických zájmů" českých. (Pišút tento síce stručný, ale zaujímavý portrét S. H. Vajanského nespomína. Azda preto, že ide o príspevok nepodpísaný? A. Pražák však jednoznačne za autora určuje J. Nerudu; pozri *Neruda v dopisech*, 2. vyd., 527.) *(sš)*

Historické štúdie IV, Bratislava 1958. V tomto ročníku je niekoľko príspevkov, ktoré obsahujú aj literárny materiál. M. Vyvíjalová v článku *Hamuljakove snahy o literárny časopis a politické noviny* (55—88) zaoberá sa Hamuljakovými márnymi pokusmi založiť slovenské noviny už pred Štúrom. Na základe Hamuljakovej korešpondencie a iných materiálov, ktoré prikladá (napr. koncepty žiadosti o povolenie novín), konštatuje, že Hamuljak sa zaoberal myšlienkou vydávať noviny už r. 1826. Návrh, ktorý sa nerealizoval, napísal r. 1827. Po ďalších úvahách o časopise r. 1829 predložil r. 1831 v Budíne žiadosť o povolenie na noviny. Prosba bola bezvýsledná. Po tomto zaujímavom príspevku treba pripomenúť štúdiu J. Hučku *Výchovno-vzdelávacia činnosť buditeľov ľudu na počiatku slovenského národného obrodenia* (89—116), v ktorej autor na známom materiáli poukazuje na účasť našich obrodenských vzdelancov na výchove ľudu (Fándli, Bajza, Tešedík, Michalko a i.). Skúma ideové pohnútky týchto úsilí, zásluhy vzdelancov o politickú výchovu ľudu, hospodársko-osvetovú činnosť, boj proti poverám a tmárstvu a pod. Príspevok O. Pekárikovej-Hvizdošovej *Ediční činnosť Františka Víťazoslava Sasinka* (275—292) uvádza po podrobnom opísaní Sasinkovho životopisu charakteristiku jeho ediční činnosti v historickom odbore. Všíma si najmä Sasinkom publikované listiny a listy v Letopise Matice slovenskej a v Slovenskom letopise. Zároveň sa kriticky vyjadruje o Sasinkovej ediční metóde a jeho transkripčných pravidlách. *(jm)*

Václav Černý, *Lid a literatura ve středověku, zvláště v románských zemích*, Praha 1958. Strán 344. Dielo začína opisom spoločenského zloženia západnej spoločnosti v 11.—13. stor. a vymedzením pojmu ľud v stredoveku. Potom nasledujú zaujímavé partie o pomere ľudu a literatúry v stredoveku. V kapitole, v ktorej sa autor zaoberá otázkou, čo ľud vnímal z literatúry, hovorí sa napr. o prenikaní teologickej a náukovej literatúry v národnom jazyku cez kostol, púte a pod. a o šírení hrdinskej epiky zásluhou žakérov. Kapitola, skúmajúca tvorivú účasť ľudu na stredovekej literatúre, poukazuje na zložky ľudovej piesne v kurtoáznej lyrike (napr. tanečné piesne, piesne žien, alby), na tvorivú prácu žakérov a na tvorivú účasť ľudu v hrdinskej epike, narratívnej poézii a svetskom divadle. Kapitola, zaoberajúca sa obrazom a životom ľudu v stredovekej literatúre, naznačuje literárny a sociálny problém stredovekej chudoby, poddaných, mestských robotníkov a žakérskeho „proletariátu". Napokon v kapitole, ktorá hovorí o myšlienke spoločenskej zmeny v stredovekej literatúre, dočítame sa, ako sa táto problematika odráža v Románe o Ruži (Jean de Meung). Černého príspevok k dosiaľ málo skúmanej otázke o vzťahoch ľudu a literatúry v stredoveku, vybudovaný na solídnej znalosti materiálu, prináša mnoho podnetov i pre riešenie špecifickej problematiky v našej literatúre. *(jm)*

ČASOPISY SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED R. 1959

Názov časopisu	Počet strán	Vychádza ročne	Cena čísla	Ročné predplatné
Naša veda	48	12×	3,–	36,–
PRÍRODNÉ VEDY				
Matematicko-fyzikálny časopis	64	4×	7,–	28,–
Chemické zvesti	64	12×	8,–	96,–
Geologický sborník	160	2×	20,–	40,–
Geografický časopis	80	4×	8,–	32,–
BIOLOGICKÉ A LEKÁRSKE VEDY				
Biológia	80	12×	7,–	84,–
Bratislavské lekárske listy	64	24×	4,–	96,–
Neoplazma	112	4×	13,–	52,–
POĽNOHOSPODÁRSKE VEDY				
Poľnohospodárstvo	160	6×	15,–	90,–
Veterinársky časopis	104	6×	8,–	48,–
Lesnícky časopis	72	6×	6,–	36,–
TECHNICKÉ VEDY				
Zváračský sborník	128	4×	13,–	52,–
Strojnícky časopis	64	4×	8,–	32,–
Elektrotechnický časopis	64	6×	8,–	48,–
Stavebnícky časopis	64	6×	8,–	48,–
Vodohospodársky časopis	96	4×	10,–	40,–
SPOLOČENSKÉ VEDY				
Slovenská reč	64	6×	4,–	24,–
Jazykovedný časopis	96	2×	10,–	20,–
Slovenské odborné názvoslovie	32	12×	2,–	24,–
Slovenský filozofický časopis	104	4×	6,–	24,–
Historický časopis	160		10,–	40,–
Slovenská archeológia	240	2×	60,–	120,–
Slovenská literatúra	128	4×	7,–	28,–
Slovenský národopis	168	4×	13,50	54,–
Slovenské divadlo	96	6×	7,–	42,–
Ekonomický časopis	112	6×	5,–	30,–
Právnické štúdie	176	4×	11,–	44,–
Právny obzor	64	10×	3,–	30,–

Tieto časopisy od 1. januára 1959 rozširuje výhradne Poštová novinová služba v Bratislave. Objednávky prijíma každý poštový úrad aj doručovateľ